

وظيفة الناقد الأدبي بين

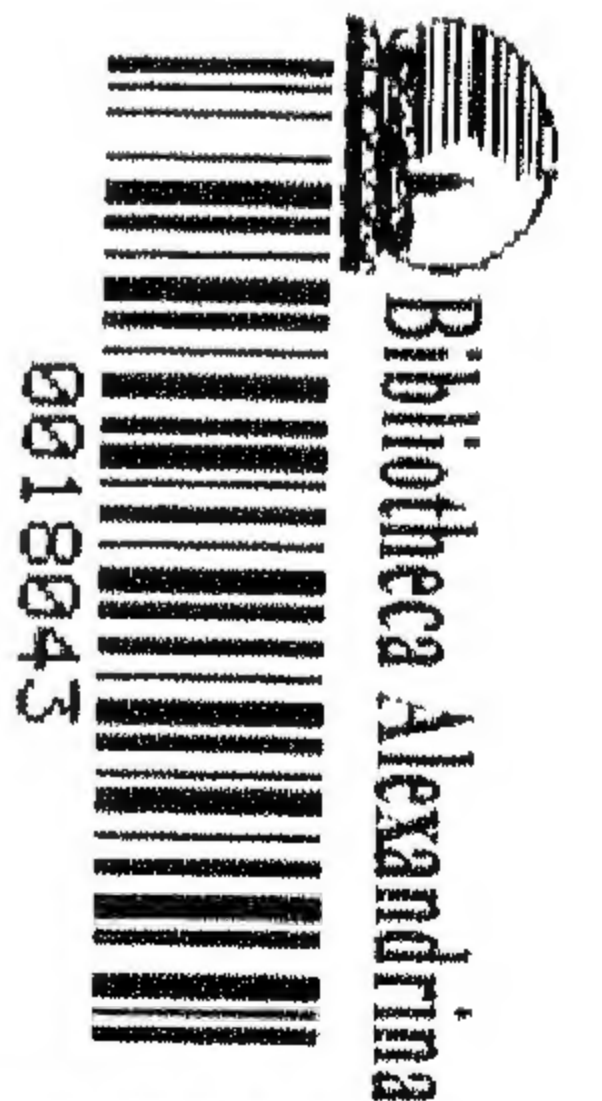
القديم والحديث

(دراسة في تطور مفهوم النقد والبلاغة)

مؤلف
دكتور سامي منير عامر
كلية التربية - جامعة الإسكندرية



دار المعارف



وظيفة الناقد الأدبي

بيت

القديم والحديث

(دراسة في تطور مفهوم النذور البلاغي)

مؤلف

دكتور سامي منير عامر

كلية التربية - جامعة الإسكندرية



دار المعارف

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

○ ثلاثة رحلوا عن هذا العالم الخضم ، وكان لي شرف تلقى معرفة أصول قراءة الشعر عنهم ، قراءة تحقق استيحاء « الخيال السمعى » الذى نوه به « إليوت » هؤلاء الكرام هم :

أستاذى الدكتور محمد محمد حسين - خير قارئ لشعر أحمد شوقى «دراميا» ١٩٥١
أستاذى الكبير محمد خلف الله أحمد - خير قارئ لشعر المتنبى «دراميا» ١٩٥٤
أستاذى الدكتور حسن عون - خير محلل لقوله تعالى «ويل للطففين» ١٩٥٣

إليهم بعض أعمالهم الصالحة رحمة الله بعلينهم فى رخاب جناته

○ أستاذ عَلم « معترى » ، أطلعنا ، وأقرأنا ، وأفهمنا نتاج الإمام « عبد القاهر الجرجاني » ذلكم هو أستاذى الدكتور « محمد طه الحاجرى » ، إليه - يحفظه الله - بعضاً من فيضه

○ أستاذى المغترب - الدكتور عبد المحسن عاطف عبد اللطيف سلام - إليه فى منفاه الاختيارى خلاصة تعليمه لى أصول تذوق اللغة من خلال دروس الترجمة سنتى ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ طالباً « بأسرة اللغة العربية » - كلية الآداب - جامعة الاسكندرية

○ إلى أستاذى الأستاذ الدكتور محمد زكى العشماوى الذى يرقد داخل نبض كلماتى (ح . خ)

○ إلى أول عميد - لى بكلية التربية - الأستاذ الإنسان الدكتور ابراهيم وجيه محمود صاحب الفضل فى استحثائى على إنجاز هذا البحث

○ إلى صديقى المتجدد الأستاذ الدكتور عبده الراجحي ، خير مرشد جاد صموت

(١) إلى تلاميذى بكليتى التربية . الإسكندرية ودمهور ، حاصة الابير الوفيين .
الأستاذين : عثمان جبريل وفاروق خليفة

○ إلى تلاميذى بكلية التربية - جامعة صنعاء -- أصدقائى ، فخر اليمن ،
واعترازى (دفعة ٨٣ / ١٩٨٤)

○ إلى زوجتى التى لا تنى يتحملنى وفاء ومحبة وإلى حفيدنا الأول (أحمد)
الفنان

○ إلى الأخ الدكتور أحمد على الحبشى ... الدعوب ... المجهود .. المخلص

○ إلى كل من وثق لى ، حتى أصبحت وكىلا لكلية التربية جامعة صنعاء خاصة
د / محمد أحمد الحضر

○ إلى « بعض » غير الأوفياء من زملائى ... وكذلك تلاميذى ... ١٩٨١
أهدى هذه الثمرة المتواضعة علّها أن تنفع ؟

ملحوظة هامة :

بدأت "تباشير" هذا العمل

باستراحة « الشعبية »

التابعة لجامعة أم درمان

الإسلامية سنة ١٩٨٠

الخرطوم بحرى - السودان

سامى منير

الجمعة ١٠ / ٢ / ١٩٨٤ .

الباب الأول

أساسات وظيفة الناقد
(الوظيفة التقليدية)

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يقول حازم القرطاجي في كتابة « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » : « لابد في صناعة البلاغة من إنفاق العمر ، فهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته . . »^(١)

وصناعة البلاغة ربما كانت — ولا زالت — الميزة الكبرى التي يجدر بنا أن سنكشفها في كتابات الناقد الأدبي ، إذ هي التي تعرفنا بالأسلوب الأدبي ، وتبيّن لنا أن نتعرف الفروق بين ذلك الأسلوب ، وبين غيره من أساليب الكلام العادي ، وتقدم لنا دراسة لاستخدام الألفاظ ، وبناء الجملة والعبارة ، والصور ، موضحة أثر ذلك في نجاح العمل الأدبي ، أو قصوره في أن ينقل إلى السامع أو القارئ ما أراد الأديب أن ينقله

فالعمل الفني مشحون بالكثير من تلك الملامح السابقة التي تكشف عنها « صناعة البلاغة » ، وهي ما اتسع ميدان الدراسات النقدية بالكثير من الآراء حولها ، حتى أصبح « العبّ الملقى على عاتق النقاد هو صنع جسور بين المجتمع والفنون »^(٢)

فالناقد عليه أن يشرح ما تنطوي عليه الأعمال الأدبية من طاقات إبداعية ، يفتقر القراء والسامعون ، بل والمشاهدون إلى الوقوف عليها ، حيث يرتاد خضم العمل الفني ، حاشداً شتى أجهزته ، كي يستخرج من ذلك المجهود المعقد ، شيئاً حديداً ، يحدده ، وينظمه ، ويبين لنا معالنه . لهذا فإن « إنفاق العمر »

١ . منهاج البلغاء ص ٨٧ ، ص ٧٨

(٢) The Lion the Honey comb (N. Y . Harcourt, Brace, 1955 p 206) By R P Blackmur

هو العمل لمضى لا تتساب محالاً... من الخبرة - نعله - نى الناقد - مسحا
« بالمهارة الفنية الدقيقة » التى يستطيع معها أن يلتفت إلى الفوارق الصغيرة
المتناهية فى الصغر ، حتى يتمكن بواسطة هذه الطريق من الوقوف على الشئ
الجوهري فى معظم الأعمال الفنية»^(١)

وهكذا يرى أنه لابد لتقدير العمل الفنى من معايير للقيمة ، فإلى جانب
مشاعر الناقد ، يجب عليه فحص خصائص العمل الفنى ذاته .

وهو لا يستطيع الدفاع عن تقديره للعمل الفنى ، إلا إذا استطاع أن يثبت ،
كيف تؤدي هذه الخصائص ، إلى جعل العمل جيداً ، مستهدياً فى نقده بمعايير
تدعم حكمه ، وبدونها لا نستطيع نحن أن نفهم السبب فى إصداره ذلك الحكم
أو ذاك .

ولا يغيب عن بالنا ، أن هذه المعايير ، لا تكشف القيمة فى العمل الذى
ينقده فحسب ، بل تكاد - سبياً - تكشف الجودة أيضاً فى أعمال أخرى
مشابهة للعمل الفنى المنقود ، ومن هنا « ينفق العمر » تدريباً على الخبرة
النقدية ، وهذا يفتقر إلى المعرفة ، التى يتحصل عليها الناقد ، من قراءاته
لأساليب النقاد الآخرين ، محاولاً الاستئارة بها ، فى إيجاد مذهب خاص يتميز هو
به . فى نقده لما يقع تحت يديه من نماذج الانتاج الأدبى والفنى .

فالناقد الأصيل ، هو الذى يستشف فى الأثر الفنى ملامح جديدة ، ظلت
متباعدة منفصلة ، حتى ساعة تناوله لها ، فيسبغ على بعض عناصره أضواء فنية
جديدة ، تشبع حاجتنا إلى الاحساس بالجمال ، ولن يتوافر للناقد هذا
الكشف ، إلا بالتنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم ، حتى تبرز أمام القارئ
العناصر المستترة المتوارية للعمل الفنى ، وراء شكله الظاهري

(١) مشكله الفن . كرى ابراهيم ص ١٨٤

فالناقد البصير « يحتاج إلى إنعام الفكر ، وشدة البحث ، وحسن النظر ،
والتحرز من الاقدام قبل التبيين والحكم ، إلا بعد الثقة »^(١) . وهذا هو ما
يعنيه حازم بقوله : « هي البحر » الذي يبدو أننا سنحاول جاهدين في تلك
الندراسة سبر شئ من أغواره التي « لم يصل أحد إلى نهايتها » .

ذلك أن عملية فض أسرار المعاني الجمالية ، قلما تعرف نهاية ، فإن جيلا من
النقاد يمضي ، وجيلا يقدم ، والعمل الفني ، لا يزال موضوعا حيا يحمل من
المعاني ، ما لا سبيل إلى الإلمام به .

أو بالأحرى ، شخصية عميقة ، لا زالت تحتل الكثير من التأويلات ، وربما
كان السر في ذلك أن معنى العمل الفني ، ليس مستوعبا بتمامه فيما يمثله ، أو ما
يترجم عنه ، لأنه من الثراء والتميز ، بحيث لا ينكشف لنا منه سوى « الوجه »
الذي يديره هو نفسه إلينا ، ساعحا لنا به ، بعد طول معاناة في استمالاته ،
وملاينته ، وكأنما يريد الإرهاص بأنه أعمق ، وأبعد منالا ، من كل ما قد نستطيع
أن ندركه منه ، إذ هو « عالم ذو أبعاد ، عالم متموج ، متداخل ، تعيش فيه ،
وتعجز عن بسط سيطرتك على جميع ما يكتنه من أسرار ، لأنه كالموج ، تهم
باحتضانه ، ولكنه يفلت من بين ذراعيك »^(٢)

ولذلك ، على الناقد أن يقوم — خلال استمالاته ، وملاينته للعمل المنقود —
بتهيئة نفسه الناقدة . مستندا إلى علوم ، وإلى مطالعات في القديم والحديث :
تعيه على فهم العمل الفني فهما صحيحا ، وتذوقه تذوقا بصيرا : كما فعل
الدكتور طه حسين في كتابه « مع المتنبي » وفي « حديث الأربعاء » ، أو أن
يعين الفنان نفسه صاحب العمل المنقود ، على فهم فنه ، وحسن تقديمه ،
دافعا إياه إلى أن يتقدم في أصول فنه والعمل على تطويره بغية خلق جيل من
الأدباء ، جديد في تذوقه وإبداعه ، كما فعل الدكتور « محمد مندور » ، وتابعه

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب — د . إحسان عباس — ط ٢ ص ٣٢٦

(٢) زمن الشعر — أدوينس ص ١٥٩ ط

في ذلك - مع إبداع خاص - ١٠١٠ الماقداد الشاعران د محمد مصطفى
بدوي ، محمد ركي العثمانى

أو هو يكتب ليغير اتجاه شكل أدبي من طريق إلى طريق ، كمحاولة بعض
المتعراء النقاد ، مثل « صلاح عبد الصبور » في كتابه « حياقي في الشعر » ،
و « أدونيس » في كتابه « رمن الشعر » و « الثابت والمتحول » .

ولهذا فإن الناقد عليه أن يتذرع بكل دريعة ممكنة ، فلا يترك أداة صالحة ، إلا
استخدمها متشبثا خاصة باللغة - التي هي عماد أى إبداع أدبي ، في
تدرج حيواتها من خلال السياقات .

« فإن كان العمل بجميع الأدوات دفعة واحدة أمرا عسيرا - وإنه
لعسير - لم يكن بد من أن تنقسم العمل ، مجموعة من النقاد ، لينظر كل من
زاوية ، وليستخدم كل منهم أداة ، فتكون الحصيلة الحاصلة بأسرها ، هي
النقد الذى يتطلبه مؤلف الكتاب المنقود ، كما يتطلبه قارئ ذلك
الكتاب »^(١) ، مثلما فعل كل من الدكتور شكرى عياد والدكتور إحسان عباس
والدكتور جابر عصفور بكتاب « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » لحازم
القرطاجنى .

فإن سأل كل منهم جانبا نقديا متميرا للكتاب المذكور ، مما جعل الاحاطة بما
جاء في هذا العمل الفنى الهام ، أمرا ممتعا ، لكل من يريد التعمق في معايشة
الكتب الأم من كتب التراث^(٢)

فالنقد - وفق أنسب الآراء المعاصرة فيه - نشاط ذهني يتحرك صراحة أو

(١) في فلسفه النقد - د . ركي نجيب محمود ص ١٢٠ ط ١ دار الشروق سنة ١٩٧٩

(٢) سأل شكرى عياد هذا الكتاب في رسالته للدكتوراه « كتاب الشعر لأرسطو طاليس وأثره في البلاغة
العربية » وتناول إحسان عباس نفس الكتاب في كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » وتناوله جابر
عصفور في كتابه « مفهوم الشعر »

صمما مطلقا من تصور مجرد لمهمة الأدب ووظيفته ، من خلال تحليل العمل الأدبي ، وتفسيره وتقويمه : ولهذا لابد أن تتعدد وجهات النظر النقدية نتيجة اختلاف تصورات النقاد ، فهذه ، التصورات تحكم أسلوب الناقد نفسه في ممارسته العملية النقدية داخل العمل الأدبي ، وهو ما يمكن أن نسميه ، نظرة هذا الناقد إلى الكون .

فكما أن لكل أديب مَعْلَمُ نَظَرَةٌ إلى الكون ، فإن لكل ناقد معلم نظرة إلى الكون أيضا ، فالنقد نشاط فكري يعبر عن موقف حضارى ، أو رؤية متكاملة للحياة والوجود^(١) .

ثم هو يخلق تياراً من الأفكار والرؤى الجديدة ، بإقامة حوار مع الثقافات الأخرى .

وهذا بدوره يساعد على التجريب والمغامرة ، وفتح آفاق جديدة قد يتطرق إليها الإبداع الأدبي ، وهذه الآفاق الجديدة - كما يخيل إلى - هى ما حدث « بحازم » أن يقول عن صناعة البلاغة ، « إنها البحر الذى لم يصل أحد إلى نهايته » ، ملمحا إلى وظيفة الناقد المتجددة التى يجب أن تقوم دوما بإعادة تقويم وتغيير لسلم القيم الأدبية التى سادت فى لحظة تاريخية معينة ، وبهذا لا يبقى الناقد فى حالة جمود ، لأنه لا يستطيع أن يكون صامتا .. « فهو الآن صوت القارئ .. وهو الآن كاتب خلاق .. وهو الآن يدخل حومة الجدل حيث الآراء تجرى تقاذفها جيئة وذهابا »^(٢) ولكنه فى جميع هذه المواقف لابد - وظيفتنا - من أن يكون ذا موقع ممتاز مسموع الصوت ممارسا شيئا من التأثير المتدفق الممكن على روح عصره .

من هذا المنطلق نمضى مع أبرز من تلمسنا فيهم معالم للنقد الأدبي والذين قد

(١) انظر مجلة « فصول » مجلة النقد الأدبي : المجلد الأول - العدد الثانى سنة ١٩٨١ ص ٢٠٨ والعدد

الثالث إبريل سنة ١٩٨١ ص ٢٤٢

(٢) انظر « مقالات فى النقد الأدبي » - د . إبراهيم حمادة ص ٣٤ - دار المعارف سلسلة مكتبة

الدراسات الأدبية رقم ٨٩ القاهرة سنة ١٩٨٢

أهتموا في الماضي والحاضر بـ " دور خاص لوظيفة الناقد الأدبي في فترات حصارية معينة متعاقبة ، تباينت هذه الفترات أم تقاربت ، حتى تستطيع استكشاف الملامح المميزة لوظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث ، مع رصد العناصر المشتركة بين تلكم الوظائف في قدمها وجدتها ، وتبيان نقاط الاختلاف بحكم تجدد المكونات الثقافية والحضارية ، حتى نصل في النهاية إلى تصور أشبه ما يكون بالشمولية ، يمكن أن يضع أمامنا سمات متميزات لوظيفة الناقد الأدبي ، رغم تفاوت الأشخاص ، وتباين مكوناتهم الحضارية .

دكتور/ شامي منير

الخرطوم في ديسمبر سنة ١٩٨٠

الباب الأول

أساسات وظيفة الناقد

أولا - وظيفة الناقد عند أفلاطون وأرسطو :

تعد مجاورة « إيون » بمن أهم مؤلفات أفلاطون في النقد الأدبي ، تكلم فيها عن إلهام الشعراء ، وطبيعة الشعر لذلك يقول الناقد «- تيلور » : إن فكرتها الجوهرية تتلخص في الإجابة عن هذا السؤال :

- هل يبلغ الشعراء والمنشدون والممثلون النجاح عن طريق مهارتهم أو تخصص علمي ، أم أنهم ينجحون بسبب عبقرية أو إلهام غير واع ؟ على أن ما يلفت نظرنا في مجال - وظيفة الناقد - هو ما تناوله أفلاطون عن طبيعة عمل المنشد الذي كان يروى الشعر ويعلق عليه . « فايون » نفسه يعترف بأن مهمته حفظ شعر « هوميروس » والتحدث عنه ، ويفخر بقدرته على شرحه شرحا وافيا ، ويقرر أن هذا الشرح جزء من عمله ، بل إنه أصعب جزء فيه ، وهذه الشروح كانت تفسيرا للمعاني الخفية أو الرمزية من الشعر أو مدحا وتمجيذا للشعر .

يقول أفلاطون : « كم حسدتكم أنتم معشر المنشدين على فنكم لأنه يتطلب منكم دائما أن تزينوا أنفسكم ، ويحتم عليكم أن تدرسوا طائفة من خيرة الشعراء بخاصة هوميروس أفضلهم وأوفرهم إلهاما ، ولا يفرض عليكم فنكم أن تحفظوا أشعاره فحسب ، بل يفرض عليكم أن تفهموا أفكاره أيضا ، .. ذلك أنه لا يمكن لامرئ أن يصبح منشدا إذا لم يفهم كلام الشاعر^(١) ، إذ يجب عليه

(١) انظر كتاب The Greek and Roman Critics By G. M. A. Grube Page 63. University Paperbacks, 1968.

أن يفسر للسامعين أفكاره ، وهو لا يستطيع أداء تلك المهمة على أكمل وجه إلا إذا فهم شعر الشاعر حق الفهم ... » مما سبق نرى أن المنشد كان يقوم بما يقوم به الناقد الحديث من نقد وتحليل للشعر مع فارق بسيط هو أن الناقد في عصرنا يستطيع تفسير كافة فنون الشعر ، أما المنشد (أو الناقد تجوزاً) كما يرى أفلاطون فقد كان يتخصص في ديوان شاعر بالذات كما يتخصص نقاده اليوم في عصر من العصور. أو موضوع من الموضوعات^(١) . فإذا انتقلنا إلى أرسطو - وهو تلميذ أفلاطون - تكشف لنا أن كل أنواع الفنون عنده - وعند أفلاطون من قبله - ضروب من المحاكاة . والمحاكاة عند أرسطو غريزية في الإنسان منذ طفولته ويميزه عن الحيوانات الأخرى أنه من بينها أكثرها تقليداً وأنه بهذه الغريزة يتلقى معارفه الأولى فالمحاكاة إذن طبيعية فينا وهو يجعل هذه المحاكاة شغل الناقد إذ يستطيع من خلالها أن يتبين ما يسود العمل الفني من نظام وانسجام وتناسق وتكامل لأن أرسطو يقارن وحدة العمل الفني بالخلق الحي ، فالعمل له وحدة يصير أرسطو على ضرورة وجودها وأرسطو هنا هو غين الناقد البصيرة . وهذه الوحدة معقدة حية تتضمن تفاعلاً داخلياً لأجزاء العمل في حركة مؤثرة فعالة^(٢) . بمعنى آخر يرى أرسطو - من خلال تحديده لوحدة العمل الفني أن على الناقد أن يكتب من خلال تفاصيل العمل المتباينة ما يجعل ذلك العمل فريداً بين سائر الأعمال الفنية الأخرى بحيث يمكنه أن يتنمى من تفصيلات هذا العمل ما يخلق عليه بين سائر أخوانه ذلك التفرد الذي لا يشاركه فيه شريك آخر^(٣) . هنا يجدر بنا التوقف قليلاً لتبيان ما يمكن أن يكون قد اتفق عليه فيلسوفا النقد أفلاطون وأرسطو بعد ما سبق من عرض موجز يلمح إلى وظيفة الناقد عند كل منهما ألا وهي : الاعتراف

(١) انظر : النقد الأدبي عند اليونان : د . محمد صقر خفاجة ، ص ٩٤ ، دار النهضة العربية ، القاهرة - ١٩٦٢

(٢) انظر : مجلة (المجلة) القاهرية العدد ١٠٢ يونيو ١٩٦٥ ، السنة التاسعة ، ص ١٠٣

(٣) انظر كتاب « قشور ولباب » ، د . زكي نجيب محمود ، ص ١٣ ص ٧٤ - دار الشروق . القاهرة : ١٩٨١ .

بضرورة وجود عناصر أربعة يستهدى بها الناقد في امتلاكه لخاصية نقد أى عمل فنى ؛ هذه العناصر يمكن إجمالها فى :

١ — الفنان ٢ — مشروعه ٣ — المادة التى يشكل منها عمله ٤ — الشكل الذى يعطيه الفنان لعمله خلالها .

هذه العناصر الأربعة لم تأت من فراغ ، وإنما هى نتيجة فحص طويل ، ودراسة مقارنة لنماذج من الشعر اليونانى — خاصة المسرحى — قام بها نفر من الشعراء يتميزون بحاسة تدوقية نقدية ، مما يجعل من الممكن لنا أن نتخذ من مسرحية « الضفادع » لأريستوفان — وهو أحد الشعراء النقاد على سبيل المثال ، نموذجاً لتلمس بعض الملامح — تطبيقياً — لوظيفة الناقد التى لا تبعد كثيراً عما استنبطه الفيلسوفان النقديان أفلاطون وأرسطو .

ثانياً — النقد التطبيقى المقارن : (أريستوفان والضفادع) :

أما لماذا اخترنا هذه المسرحية ، ولم نختار — كما تعودنا — مسرحية « أوديب ملكا » لسفوكل ، فجوابنا هو أن « أوديب ملكا » يعدها كثير من النقاد نموذجاً لكتابة التراجيديات اليونانية ، أما الضفادع فهى نموذج لتيان أساليب ووظيفة الناقد فى موازنته بين شاعرين خلال معالجة درامية تجعل التأمل فيها يستخلص من بين نسيجها العناصر المختلفة لأدوات الناقد فى تناوله بالنقد المقارن نتاجاً شعرياً ، لشاعرين مختلفي الأسلوب شكلاً ومضموناً .

المحتوى النقدى للضفادع :

خصص أريستوفان الجزء الأكبر من ملهاته « الضفادع » لدراسة الشعر التمثيلى فى عصره ، فما أن يصل « ديونيزوس » إلى العالم الآخر حتى نسمع

حادم هذه عام تمدح مطلق « يوربليس » القوي وحججه الباقه ، ويسير إلى
تمسكه بورن الشعر بيتا بيتا وكلمة كلمة وقياس الأبيات قياسا دقيقا بوضعها
في الموازين والقوالب المربعة . ثم يرى « أيسخيلوس » عاصبا تائرا على هذه
الفكرة التي نخط من قدر المأساة ومع ذلك بدأ المباراة ويعيب يوربيديس
على زميله الطريقة التي كان يستعمل بها مسرحيته ، حيث أن الحملة التي تركها
إيسخولوس أفسدت الفكرة رغبة منه في خلق جو رهيب غامض يقول .

« أوربيديس . هو يريد أن يبدأ كلامه بصمت رهيب كما يفعل في المشاهد
الأولى من مسرحياته الخفيفة ، التي توقف الشعر وتجمد الدم في العروق

ويقول نفس الشاعر منتقدا زميله :

« . . . سأريكم ان كل فنه قائم على « البوزات » ، لايهام الناس ، سأريكم
كيف خدع الجمهور الساذج كان يدجل عليهم بإظهار شخصيات صامتة على
المسرح مثل « أختيل » أو « نيويلا » لا تنطق بشئ ولا تكشف عن نفسها ،
ولكن تقف كالتماثيل أو التصاوير فيهر الناس هذا الغموض » .

ثم ينتقد لغة أيسخيلوس التي يخلصها بالفاظ ضخمة وكلمات غريبة لا يعرفها
المتفرجون ١٤ دفع يوربيديس إلى تخليص المأساة من كل نادر غريب رنان وتجنب
الغموض والابهام يقول يوربيديس : (أنا ورثت الدراما رأسا منك متفوخة
ومضطربة عليها أطنان من الألفاظ الفنية الثقيلة ، من شدة انتفاخها لا يفهمها
الناس فاشتغلت لورا لأصلاحها وأخذت أفشها وأفشها ، استعملت كل علاج
للتخسيس والتكشيش والقشط . . . استعملت البنجر والشبة ، الجمل البسيطة

(١) حاول د نوبس عوض أن يشبع في ألفاظ المترجمة لهذه المسرحية ما هو باللغة العامية يصعب من لغة
العامية ، جمهور المسرح أيام اليونان وقد نشر نص هذه المسرحية لأول مرة ١٥ يقدم ها عام ١٩٦٤
كى يخرج في مسرح الخشب بالقاهرة

والحركة الخفيفة وعصير الكنب الساخن والفكر الهادئ البارد ثم غزينا بالتمثيل
المفرد والغناء « الصولو » .

كذلك جعل « يورويديس » أول شخصية تشرح — بمجرد ظهورها —
الفكرة الجوهرية للمسرحية ولم يسمح للممثل أن يقف خاملا بلا حراك بل أشرك
الجميع في الحوار .

يقول أريستوفان على لسان يورويديس في الضفادع :

« . . . أنا لم أهلوس جزافا ولم أخطئ ، ولم أعمد إلى التعمية . فأول شخصية
تظهر عندي على المسرح كانت دائما تشير إلى أصل الرواية وفصلها . . ثم
عندي لا أسمح بالبطالة وخمول المتفرجين . كل شخصياتي كانت تعمل وتنشط ،
كلهم كانوا يتكلمون على المسرح ، الرجال والعبيد والنساء والملوك والبنات
الصغار والعجائز . »

كما علم يورويديس الأثينيين كيف يقيسون الشعر وكيف يخضعونه لقواعد
دقيقة ، وكيف يقبلون كل شيء على كافة الوجوه ، وحبب إليهم البحث
والتحليل . يقول يورويديس في نفس المسرحية :

« . . . ثم اني علمت كل البلد أن تتكلم بحرية . . وأعطيتهم قوانين ومقاييس
يحكمون بها على الشعر ، أسأهم ، علمتهم أن يروا ، ويفكروا ، ويفهموا ،
ويتكثروا لبلوغ أغراضهم ، وعلمتهم أن يعشقوا وأن يسيئوا الظن بكل شيء
وأن يشكوا في كل شيء . »

هذا ما أسديت لبلدي
نور العقل وصوت الحق
ومعان دارت في خلدي
لتسوى المنطق بالمنطق

فنى ليس بفن محض
بل فن بالفكر اختلطا
فن لا ينفع فى الأرض
غيبى لا يصلح غلطا
أخذوا عنى نهج الحكمة
وتأمل كل الأغوار
عرفوا كيف تساس الأمة
عرفوا كيف تدار الدار

يقول ددينزوس فى نفس المسرحية مؤمنا على ما قاله له أوربيديس :

أقسم بالآلهة جميعا
مهما كان الحق مريعا
حقا ما قال أوربيد
وعلى القول زيوس شهيد
رجل علم كل أئبنى
كفرا بالدنيا والدين
ما أن يدخل باب الدار
إلا ويحيل الابصار

.....

قبل مجيئك يا أوربيد
كنا غفلا مثل عبيد
كل أئبنى لزم الدار
سمحا ورعا كالأجبار
مثل الغفلة والتصديق

.....

لا يحرق مجرى الشكاك
مرح لاه كالانعام
في المرعى كالبعل تمام

فيرد أيسخيلوس على هذه الاتهامات قائلا : « يتحتم على شاعر المأساة أن يتكرر عبارات سامية ، تناسب الأفكار النبيلة والحكم الرائعة التي تتضمنها » . وهذا هو نفس ما نادى به أرسطو بعد ذلك في كتابه « فن الشعر » عندما قال : « إن المأساة محاكاة فعل نبيل تام بلغة ملائمة ، ثم يفتخر أيسخيلوس بأنه مهلاً المأساة بالحرب والجنود البواسل والشباب القوي الذين يعيشون بين الحرائق والرماح والقبعات والخوذات ، لأنه كان يعتقد أن وظيفة الشاعر هي مهاجمة الموضوعات الهامة النافعة ، ويدلل على ذلك بأن « من أقدم البصور كل الشعراء العظماء كانت لهم فائدة علمية ، أولا أورفيوس علمنا أن نفلح عن القتل الحرام ، وجاءنا بالوحى العظيم . وبعده موسايوس الحكيم ، بالحكمة شفى الأمراض وعلم قراءة الفأل . وعلمنا هسيود الفصول المناسبة للحرث والبذر والحصاد . كذلك الغار الذى يتلأأ على رأس هوميروس الالهى جاء من تعاليمه الاخلاقية فهو علم الناس أن يهبوا وأن يزحفوا زحف الجنود وأن يلبسوا السلاح .

ويتضح من ذلك أن الخالق المأساة كان يرى « أن واجب الشاعر أن يعلم . فكما أن الطفل يتعلم من كل المحيطين به كذلك يتعلم الكبار من الشعراء . يجب ألا ينطق الشاعر إلا بالرأى الرشيد » . بينما يرى يوروبيديس أن الناس تعجب بالشاعر « إذا كان منه صادقا ورأيه سديدا ، وإذا خدم الأمة يترقبه الناس على نحو ما » .

وفي معرض الحديث عن أشخاص مسرحيات كل من أيسخيلوس ويوروبيديس ، ترى أريستوفان يأتي على لسان الشاعرين بوصف للشخص المسرحية لدى كل منهما في صورة جدية وساخرة .

يقول يورويديس « ثم انظروا أيضا إلى تلاميذى وإلى تلاميذه ، قارنوا بينهم ، من تلاميذه ؟ فورمسيوس وميجانينوس الأبله الفشيل ، كل واحد منهم كان يجلجل بالنفير والرنج والشارب الكبير ، والنظرة النارية ، ويربط الناس فى الشجر ويفشخهم نصفين . وكل واحد منهم يلوح علينا بالشومة الكبيرة ، أما تلاميذى أنا بإسادة فهم كلينوفون وثيرامين الذى لا يبارى . قارنوا واحكموا » .

وبينما يصور أيسخيلوس أبطال مسرحياته بأنهم « عمالقة الواحد طوله متران ، أقوىاء البنية ، نسب عظيم وثرية عظيمة ، لا يهربون من الدفاع عن الوطن . . كانت حياتهم كلها فى السيف والقتال ، فى الرمح والترلك والدرع والخوذة ذات الرياش ترزرف لامعة . والجلد فوق القلب سبع طيات » .

ويسخر أيسخيلوس من شخصيات مسرحيات يورويديس قائلا :

« صاحبنا أتى من الخطايا
الفسق والإلحاد والدنايا
أغرم بالنساء العاشقات
فمسلا المسرح بالزناة
والحدة تزوجت شقيقها
أو يئست فانتحرت من ضيقها
أو حملت فاعتكفت فى الدبر
فأنجبت ابن زنا فى السر .
صاحبنا قد ملأ المدينة
بفتية حالتهم حزينة
كويتبون يحسنون غمزا
تعلموا شقشقة ولزا »

لا يجري مجرى الشكاك
مرح لاه كالانعام
فى المرعى كاليفل تمام

فيرد أيسخيلوس على هذه الاتهامات قائلا : « يتحتم على شاعر المأساة أن يعبر عبارات سامية ، تناسب الأفكار النبيلة والحكم الرائعة التى تتضمنها » . وهذا هو نفس ما نادى به أرسطو بعد ذلك فى كتابه « فن الشعر » عندما قال : « إن المأساة محاكاة فعل نبيل تام بلغة ملائمة ، ثم يفتخر أيسخيلوس بأنه مهلا المأساة بالحرب والجنود البواسل والشباب القوي الذين يعيشون بين الخراف والرماح والقبعات والخوذات ، لأنه كان يعتقد أن وظيفة الشاعر هى معالجة الموضوعات الهامة النافعة ، ويدلل على ذلك بأن « من أقدم المصور كل الشعراء العظماء كانت لهم فائدة علمية ، أولا أورفيوس علمنا أن نهلع عن القتل الحرام ، وجاءنا بالوحى العظيم . وبعده موسايوس الحكيم ، بالحكمة شفى الأمراض وعلم قراءة الفأل . وعلمنا هسيود الفصول المناسبة للحرث والبذر والحصاد . كذلك الغار الذى يتلأأ على رأس هوميروس الالهى جاء من تعاليمه الاخلاقية فهو علم الناس أن يهبوا وأن يزحفوا زحف الجنود وأن يلبسوا السلاح .

ويتضح من ذلك أن مآلق المأساة كان يرى « أن واجب الشاعر أن يعلم . فكما أن الطفل يتعلم من كل المحيطين به كذلك يتعلم الكبار من الشعراء . يجب ألا ينطق الشاعر إلا بالرأى الرشيد » . بينما يرى يوروبيديس أن الناس تعجب بالشاعر « إذا كان فنه صادقا ورأيه سديدا ، وإذا خدم الأمة بترقيته الناس على نحو ما » .

وفى معرض الحديث عن أشخاص مسرحيات كل من أيسخيلوس ويوروبيديس ، نرى أريستوفان يأتى على لسان الشاعرين بوصف للشخص المسرحية لدى كل منهما فى صورة جدية وساخرة .

يقول يورويديس « ثم انظروا أيضا إلى تلاميذى وإلى تلاميذه ، قارنوا بينهم ،
من تلاميذه ؟ فورسيوس وميجانينوس الأبله الفشيل ، كل واحد منهم كان يجلجل
بالنغير والرمح والشارب الكبير ، والنظرة النارية ، ويربط الناس فى الشجر
وفشخهم نصفين . وكل واحد منهم يلوح علينا بالشومة الكبيرة ، أما تلاميذى
أنا بإسادة فهم كليونوفون وثيرامين الذى لا يبارى . قارنوا واحكموا » .

وبينا يصور أيسخيلوس أبطال مسرحياته بأنهم « عمالقة الواحد طوله متران ،
أقوياء البنية ، نسب عظيم وتربية عظيمة ، لا يهربون من الدفاع عن الوطن . .
كانت حياتهم كلها فى السيف والقنا ، فى الرمح والترلك والدرع والخوذة ذات
الرياش ترفرف لامة . والجلد فوق القلب سبع طيات » .

وبسخر أيسخيلوس من شخصيات مسرحيات يورويديس قائلا :

« صاحبنا أتى من الخطايا
الفسق والإلحاد والدنasia
أغرم بالنساء العاشقات
فمسلأ المسرح بالزنا
واحدة تزوجت شقيقها
أو بست فانتحرت من ضيقها
أو حملت فاعتكفت فى الدير
فأنجبت ابن زنا فى السر .
صاحبنا قد ملأ المدينة
بفتية حالتهم حزينة
كويتبون يحسنون غمزا
تعلموا شقشقة ولزا »

والمقصود من قول « أريستوفان » صاحبنا قد ملأ المدينة . . حتى قوله « تعلموا شقشقة ولما هو السخرية من شخصيات يوروبيديس التي تمتاز بسيطرة تعاليم السوفسطائيين على ألوان مناقشتها ، لأن خالقها » وهو يوروبيديس « سوفسطائي النزعة بل ان أريستوفان يضرب مثلاً حوارياً رائعاً يكشف فيه عن غرام يوروبيديس بالجدل السوفسطائي الذي ينم — في عرف أريستوفان — عن جهل هذه الجماعة وذلك حين يناقش يوروبيديس غريمه أسخيلوس في افتتاحيات مسرحياته :

أسخيلوس : ها هنا أصلي وقد عدت مسترجعاً وطني .
يوروبيديس : أرى أن أسخيلوس النبيل يكرر كلامه
ديونيزوس : كيف يكرر كلامه ؟
يوروبيديس : لاحظ الصياغة ، تعرف أنه يكرر كلامه ، وهو يقول : عدت مسترجعاً ، فهو أولاً عاد إلى وطنه ثم استرجعه و « عاد » و « رجع » شئ واحد .

ولعلنا نلمح تجنى أريستوفان على يوروبيديس في تلك المحاورة السابقة ذلك أنه وضع على لسانه قوله « عاد » إلى وطنه ثم « استرجعه » ، و « عاد » و « رجع » شئ واحد . وكلنا يعلم أن كلمة « استرجع » لا تساوى في معناها كلمة « رجع » إذ أن الأولى تفيد « طلب الرجوع » والثانية تفيد « الرجوع » وفرق كبير بين المعنيين ولكن أريستوفان يريد أن يدلل ولو بالمغالطة اللغوية على جهل السوفسطائيين من خلال عرضه لشخصية يوروبيديس ، وهو جهل متعمد البتة من أريستوفان كما رأينا .

ويأخذ أريستوفان — في عرضه للمحاورة النقدية بين الشاعرين — على يوروبيديس تفكك نسيجه الشعري أو ما نسميه نحن في النقد الحديث تفكك الوحدة العضوية في العمل الفني منهما إياه بأنه « يسطو على أى موقع من أعاني

السكر في مبليتوس إلى مزامير كاريا إلى عديد الندابات إلى أغاني الرقص » .

ولمحاولة إثبات هذا العيب في قصائد يورويديس تجرى محاولة بين أيسخيلوس ويورويديس يستعرض فيها يورويديس مقتطفات من قصائده في مسرحياته المختلفة ، في حين يترصد له أيسخيلوس بشطرة بيت هي « وصب الخل في الزيت » -- وقد انتقاها المترجم أحسن انتقاء من الشعر العباسي -- ليفسد بها جميع قصائد يورويديس .

وواضح أن الخل والزيت لا يذوب أحدهما في الآخر بل يظل كل منهما منفصلا عن أخيه مهما حاولنا إذابة كل منهما في الآخر ، بل يظلان أيضا مختلفي الألوان فالخل تظهر قطراته سوداء تميل إلى الحمرة الداكنة والزيت يظل لونه أصفر .

ويخيل إلى أن المترجم أراد أن يصل إلى روح النقد الأريستوفاني الساخر باختياره للخل والزيت المتنافرين في كل شيء كما تتنافر أشعار يورويديس بهذا الخليط من الحشو الشعري الذي يللمه في قصائده .

هكذا يتبين لنا أن وظيفة الناقد عند أريستوفان تتجلى في بناء أحكامه على أسس جمالية ، وعليه أن يتبع في نقده منهجا علميا سليما ، فيدرس النص الأدبي دراسة مفصلة ويحلله تحليلا دقيقا واضحا نصب عينيه ظروف الأديب وحياته ، وأثر ذلك على عمله الأدبي من حيث بنية هذا العمل وتركيبته المعتمدتين على صياغة الأثر الأدبي لفظا وتصويرا مجازيا مما -- في رأى الكثيرين -- لم يكن نقدنا العربى -- عند عُمْدِهِ -- عنه يبعد رغم تفاوت النظرة في التناول فاستفاد طاقات اللغة في دقة الاختيار للعبارة ، واحكام الصياغة لاستكشاف ما يكمن في العمل المنقود من إيجاء فنى هما -- إلى حد بعيد -- المعول الأساسى المشترك لوظيفة النقاد قدماء ومحدثين .

ثالثاً — النقد العربى القديم ووظيفة الناقد :

من المعلوم أن نقدنا العربى القديم لم يعرف النظرة الكلية الشاملة ، بل ظل فى أغلبه نظرات جزئية منشورة فى ثنايا كتبه ، ذلك أن هذا النقد نشأ فى ظل الدراسات اللغوية — بادية دى بدء — وقد اهتم اللغويون آنذاك بوضع قوانين يغلب عليها الطابع المنطقى — متأثرين فى ذلك بأرسطو — متتبعين الصواب والخطأ .

وكانت مادة دراستهم القرآن والشعر الجاهلى ، وتأثير هذه النزعة التقنية عند اللغويين ، فإن وظيفة جل نقاد العرب القدامى كانت تعقب مظاهر الخطأ فى الشعر فى معانى الألفاظ وسلامة العبارة وصحة المجاز ، ومطابقة الحقيقة الشعرية لواقع الحياة ، فمال معظمهم إلى نزعة أقرب ما تكون إلى التعليمية ، قاصدين إلى بيان ما ينبغى للشاعر أن يحرص على تحقيقه فى بناء^(١) الشعر وما ينبغى عليه أن يتجنبه^(٢) .

إلا أن رجلين — فى رأى — برز عندهما أكثر من غيرهما بين نقاد العرب ، تأثير الخط التنظيرى الأرسطى مع التطبيق العملى الأريستوفانى فى رسمهما خطأ واضحاً — نسبياً — لوظيفة الناقد الأدبى عند العرب ، أولهما : عبد القاهر الجرجانى ، وثانيهما حازم القرطاجنى . ذلك أن كلا منهما قد سبقته جهود نقدية عربية متمرسة ذكية — لكنها متفرقة لتبيان وظيفة الناقد ، يحسن أن نعرض لها

(١) فكرة أن الأدب بناء نجدها فى نص لابن سلام فى كتاب طبقات فحول الشعراء حين يقول : « الشعر يحتاج إلى البناء » وفى نص لابن قتيبة فى كتابه الشعر والشعراء حين يقول : « المديح بناء والمهجاء بناء » انظر « نصوص من النقد العربى » : د . محمود الريسى ، ص ٤١ — دار المعارف — القاهرة ، ١٩٧٨ .

(٢) انظر : مجلة « فصول » — المجلد الأول — العدد الثالث ، إبريل ١٩٨١ ، ص ١٤ ، ٢٤ الميزة العامة للكتاب .

منتقنين أبرزها بصورها ونحرة وتأثيرا في الرجلين ، مما أسهم في تنمية التطبيق مع التنظير أو ما يمكن أن سمح التدقيق ثم التقنين لدى غ عبد القاهر في نظرية النظم (٤٧١ هـ) وحازم (٦٨٤ هـ) في مفهوم التخيل وأنواعه . فالأول خلاصة متفتحة أصيلة لما سبقه من تلکم الجهود المنتقاه في النقد الأدبي عند العرب في المشرق ، والآخر مثال عبد القاهر - ولكن بصورة أخرى - في المغرب^(١) .

ولم تكن هذه الجهود في تفهم التركيبية البلاغية للعبارة الشعرية من جانب نقاد العرب ، ببعيدة عن تأثير النقد اليوناني خاصة عند من ذكرتهم في بداية بحثي هذا « أرسطو/أريستوفان »^(٢) .

وما عمود الشعر الذي أجهد نقاد العرب أنفسهم في وضع أسسه - إلا أثر من أرسطو وتركيزه الكلام حول الجاز^(٣) .

ناهيك عن الموازنة بين شاعرين أحدهما يمثل مذهبا قديما والآخر جديدا كموازنة الآمدي - على سبيل المثال - فهي شبيهة في بعض مقارناتها الأسلوبية بالموازنة التي أجراها أريستوفان بين أيسخيلوس ويوروبيديس في مسرحية « الضفادع » .

والسرقات في حد ذاتها يخالطها - إلى حد بعيد - أثر من آثار النقد

(١) انظر مجلة « الفيصل » السعودية ، العدد (٣٦) ، إبريل - مايو ١٩٨٠ مقال تحت عنوان « النقد الأدبي والبلاغة - أيهما الأصل وأيها الفرع ؟ » بقلم د . عبد العزيز قلقيلة ، ص ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ .

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - د . ابراهيم سلامة ، ص . وانظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د . إحسان عباس ، ص ١٧ . وانظر : كتاب أرسطو طاليس في فن الشعر وأثره في البلاغة العربية ، د . شكري عياد ، ص ٢٤٧ إلى ص ٢٧٧ .

(٣) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ، ص ٥٨ - ص ٦٤ وانظر . « مناهج تجديد » - امير الخولي ، ص ١٥٤ ، ١٥٥ - دار المعرفة القاهرة - ١٩٦١

اليوناني أيضا بل ان المتفحص للمقارنة التي يجريها أريستوفان بين شعر أيسخيلوس ويوريديس ، وقوالب هذا وقوالب ذاك ، وما أخذ هذا عن ذاك أو عن غيره ومحاسن وغيوب كل منهما في بنائه الشعري ، كل ذلك فيه كثير من التأثير اليوناني ، طالما أن ختام هذه الحركة التلقوية المقارنة في النقد اليوناني كان — على حد علمنا — كتاب الشعر لأرسطو والذي أخذ عنه معظم النقاد بطرف أو بآخر في القيام بوظيفتهم ، معالجين للقضايا النقدية التي أثارت حول نصوص فحول شعراء العرب .

وكتاب الموازنة للأمدى يعد — في عرف كثيرين ممن تناولوه من باحثينا الأجلاء وثبة في تاريخ النقد العربي لأنه ارتفع عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحى من الطبيعة وحدها دون تعليل واضح فكان موازنة مدروسة مؤيدة بالتفصيلات التي تلم بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعرية بفروعها المختلفة ، وكان تعبيرا عن المعاناة التي لا تعرف الكلل في استقصاء موضوع الدراسة من جميع أطرافه^(١) والآمدى وإن كان يلتزم في نظريته النقدية « عمود الذوق » كما كان على الشاعر أن يلتزم عمود الشعر — يضع مؤشرات ، تكاد في نظري أن تكون معاصرة^(٢) — لوظيفة الناقد الأدبي نجملها فيما يأتي :

- ١ — سلوك سبيل القراءة الدقيقة والفحص الشديد .
- ٢ — الاحتكام إلى الذوق الفردي حيناً وإلى الثقافة حيناً آخر .
- ٣ — الاحتفال بكل ما كتب عن الموضوع الذي ينقده .
- ٤ — مناقشة مؤلفات الذين سبقوه مناقشة الائق برأيه وذكائه وانصافه^(٣) .

(١) انظر الموازنة ، ج ١ — ص ٣٨٨ — ٣٨٩ .

(٢) انظر « في فلسفة النقد » ، د . زكي نجيب محمود ، ص ٢٨ إلى ص ٤٠ — دار الشروق . عام ١٩٧٩ . وانظر : « قشور ولباب » د . زكي نجيب محمود ، ص ٩٩ ، دار الشروق ، ١٩٨١ .

(٣) انظر الموازنة ، ج ١ ، ص ٦ ، ٧ .

- ٥ — الدرية والتجربة الدائمة وطول الملابس للنصوص الشعرية بأنواعها^(١) .
٦ — أن يؤدي كل ما سبق الناقد إلى خبرة بالثقافة اللغوية^(٢) تؤدي بالناقد إلى سبر أغوار استواء النظم .

يقول الآمدي : . . . » وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما وذكر مساويهما في سرقة المعاني من الناس وانتحالها وغلطهما في المعاني والألفاظ وإساءة من أساء منهما في الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن . . .

وأنص على الجيد وأفضله ، وعلى الردي وأرذله ، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه التخليص . . . ويبقى مالا يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابس . . . بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الصناعة وامتزاج بها . . .

وأكلك بعد ذلك إلى اختيارك . . . فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك ، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل ، ومن إذا تأمل علم ، ومن إذا علم أنصف . . .

فلم يتوقف عن الحكم له على ما سواه حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه ، واستواء نظمها ، وصحة سبكها ، ووضع الكلام منه في مواضعه وكثرة مائه ورونقه ، إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه .

(١) انظر الموارنة ، ج ١ ، ص ٢٨٨ ، ص ٢٨٩ .

(٢) من كتاب أرسطو طاليس في الشعر وتأثيره في البلاغة العربية — د . شكري عباد ، ص ٢٢٩ ، وكتاب النقد المنهجي عند العرب — د . محمد منصور ، ص ١٤٤ .

. . من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم ، ولا يخاصمهم فيها .
ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيرا في الخبرة وطول الدربة ، والملابسة . . . فإن قلت : إنه قد انتهى بك التأمل إلى علم ما علموه — لم يقبل ذلك منك حتى تذكر العلل والأسباب ، فإن لم تقدر على تلخيص العبارة عن ذلك فأمسك حتى تعلم شواهد من فهمك ، ودلائله من اختياراتك وتميزك بين الجيد والردى^(١) هكذا تبين وظيفة الناقد عند الآمدى كمهارة عملية عمادها الاستعدادات الفطرية للناقد ويتكوينه النقدي ودربته وصلة ذلك كله بطبيعة النص الأدبي التي لا يمكن اكتناه عالمها الغامض المعقد الثر إلا بالتذوق اللغوي الخبير المدرب وهذا كله يعنى « أن تصير الخبرة بأدبية الأدب شيئا كامنا في أعصاب الناقد ، متصلا بشعوره الطبيعي ، وعاطفته الطبيعية ومتصلا بردود أفعاله التلقائية للمؤثرات المختلفة »^(٢)

ولا شك أن عنصر التذوق اللغوي يبدو جليا في قيام الآمدى بوظيفته ناقدًا مقارنا في (الموازنة) بين ألى تمام والبحترى وكان الآمدى — كما نعرف — هوام مع البحترى السائر على عمود الشعر العربى (التقليدى) متعصبا للبحترى ضد ألى تمام (المجدد) نماما كما كان أريستوفان فى الضفادع ممثلا فى الآله : ديويروس (بقلبه مع القديم ضد الجديد مع أيسخيلوس (القديم) ضد يورويديس (المحدث)^(٣) معتمدا هو الآخر — ألى أريستوفان — على كثير من النقد الأخرى^(٤) .

(١) كتاب « الموازنة » للآمدى طبع المعارف ، ١٩٦١ . والنص فى الجزء الأول وهو مستمر من ص ٣٨٨ ، إلى ص ٣٩٦ .

(٢) نصوص من النقد العربى / د. محمد الربيعى ، ص ١٧ - دار المعارف - القاهرة ، ١٩٧٨ .

(٣) انظر : النقد الأدبى عند اليونان - د. محمد صقر خفاجة ، ص ١٦٦ ، ص ١٩٦٧ .

(٤) انظر : النقد الأدبى عند اليونان - د. محمد صقر خفاجة ، ص ١٥٦ ، ص ١٥٧ .

ولسنا محتاجين إلى إثبات تأثير الآمدى بأرسطو ذلك أن فيما قدمه أستاذنا الدكتور شكرى عياد عن كلام الآمدى حول صناعة الشعر وكيف تجود وتستحكم ، ومدى طموح الآمدى إلى شئ من التعميم يمس أصول الصناعة الشعرية والتفاتة إلى حكمة الأوائل (اليونان)^(١) — أقول لسنا محتاجين إلى معاودة إثبات ذلك .

ونمضى مع ناقد آخر هو القاضى الجرجانى فى كتابه الوساطة لأنه كان أيضا مقدمة من المقدمات التى أفاد من : لريق أو بآخر عبد القاهر الجرجانى بشأن ما نحن بصددده فى تباين وظيفة الناقد الأدبى .

وفى بداية القسم الثالث من « الوساطة » تحدث الجرجانى عن النقاد ، ومراتبهم ، وما يجب أن يتوفر فى الناقد حتى يكون أهلا للتصدى للحكم على الأثر الأدبى .

ومثلما كانت « الموازنة » هى الهدف الأكبر الذى يقصد إليه الآمدى من خلال تملك الناقد لمواصفات خاصة تؤهله القيام بوظيفة الناقد الأدبى فإن « المقايسة »^(٢) كانت الهدف الذى يقصد إليه القاضى الجرجانى من خلال مواصفات خاصة — هى الأخرى — لوظيفة الناقد الأدبى يمكن أن نجملها فيما يأتى :

أ — الرواية ب — الدراية ج — الفطنة ولطف الفكر د — صحة الطبع وإدمان الرياضة ه — إدراك العيب الخفى والجمال الخفى فيهم « باختلاف الترتيب واضطراب النظم وسوء التأليف وهلهلة النسج ويقابل بين الألفاظ والمعانى وينبر النسبة فيها »^(٣) .

(١) انظر « كتاب أرسطو فى الشعر وتأثيره فى البلاغة العربية » — د. شكرى عياد ، ص ٢٣٦ ، ص ٢٣٠

(٢) المقصود بالمقايسة أن الناقد الذى يتحرى الانصاف قبل أن يفرد عيوب شاعر أو حسناته بالتميز ، عليه أن يقيسه على ما كان فى تاريخ الشعر والشعراء .

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .

فالناقد الحق الذى يجوز له أن يحكم على الأثر الأدبى فيقبل حكمه هو من توافرت فيه كل الصفات السابقة ، وأضاف إليها موهبة ، سماها القاضى على الجرجانى « الطبع » وهى المعروفة عندنا اليوم « بالذوق » يقول :

« وملاك ذلك كله ، وتماه الجامع له والزماد عليه ، صحة الطبع ، وإدمان الرياضة ، فإنهما أمران ما اجتماعا فى شخص فقصر فى إيصال صاحبهما عن غايته ورضيا له بدون نهايته^(١) » .

وهكذا لا يكفى للحكم على أى أثر أدبى تطبيق القواعد التى تعرف عليها لدى الناقد ، بل لابد من الذوق المصقول المدرب .

وقد كان القاضى الجرجانى أديبا وناقدا ، مرهف الحس ، عندنا | قرر أن « الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر (أى الأشياء المنظورة) من الأبصار^(٢) » وبهذا جعل القاضى الجرجانى الذوق هو الحكم الأخير فى روائع الأدب .

فالذوق لازم لكل ناقد موهوب وهو ذوق ذوى البصر بالشعر وحكم الذوق يمكن تعليله أحيانا ولكن هناك « من الأشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة » كما يقول اسحق الموصلى .

والذوق موهبة تصقل بالدربة (كما سبق أن قال الآمدى) ولكن يستحيل خلق هذا الذوق فى من لم يوهبه^(٣) .

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٤١٢ .

(٣) هذا الرأى فى الذوق عند صاحب الوساطة بشابه فى النقد الأوروبى المعاصر ما قال به (كانت) « وهذا الذوق موهبة تولد مع الإنسان ، ولكنه يهذب وينمو بالدربة ، وبدراسة | روائع الفن »

ولا يزال — كما كان الحال عند الآمدى — للجانب اللغوى فى نقد القاضى الجرجانى نصيب موفور فهو فى « وساطته » يستحسن النمط الأوسط من الأساليب . وهو « ما ارتفع عن الساقط السوقى ، وانحط من البدوى الوحشى »^(١) . وفى هذا الموقف النقدى (النمط الأوسط) يرى المجتهدون من الباحثين النقاد تأثر القاضى الجرجانى بكتاب أرسطو فى فن الشعر^(٢) .

أما عن تأثره بأسلوب المقارنة النقدية الأريستوفانية من قريب أو من بعيد فليس أدل على تفضيله إلا الكلام فى « السرقات وما يمتدح من السرقة وما يذم منها »^(٣) مما سبق أن رأينا مثاه فى مقارنات الآمدى لمعانى كل من البحترى وأبى تمام وإن كان الآمدى لم يبلغ مبلغ التفصيل عند الجرجانى فى اعتماده على مقايضة ما قاله المتنبى بمن قبله أو عاصره من الشعراء لتمييز نوعية السرقة . وهو ما جاء عند الآمدى والجرجانى مشابها لأسلوب أريستوفان فى مقارنته النقدية بين أيسخيلوس ويوروبيديس فى كيفية نسج كل منهما لشعره .

وليس كل ما ذكرناه من أهم الملامح لجهد الآمدى ومن بعده القاضى الجرجانى فى تبيان ما يمكن أن يكونا قد حصّلاه عن أريستوفان وأرسطو إبرازا لوظيفة الناقد مضافا إليه اجتهاداتهما الخاصة — ليس كل ذلك إلا مقدمة نحسب أنها ستثير الطريق إمامنا كمؤشر لمدى الاستفادة التى جنى ثمارها عبد القاهر فى كيفية تناوله للقضايا النقدية غير مغفل فضل الذوق المستنير خلال نظرة لما بين يديه من نصوص حاول هو — بجهد فى كتابه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة — أن يتذوقها نقديا من خلال خط فنى عام اصطلاحنا على تسميته بنظرية عبد القاهر فى النظم .

(١) الوساطة ، ص ٢٣ .

(٢) كتاب الشعر لأرسطو طاليس وتأثره فى البلاغة العربية ، ص ٢٣٠ / د. شكرى عياد .

(٣) انظر . القاضى الجرجانى / الأديب الناقد . ذكرور محمود السمره ، ص ١٩٤ إلى ٢٠٥ ، المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦٦ .

لقد سبق للآمدى والقاضى الجرجانى أن تحدثا عن قوة الألفاظ — وما من ناقد تعرض للشعر دون أن يفطن إلى هذه الخاصية — لكن قوة الألفاظ تكتسب فاعليتها عند عبد القاهر فى أنظمة الكلمات ونسقها النحوى — «فالنحو ليس موضوعا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ إنما النحو شغلة الفنانين والشعراء والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو أو هم الذين يبدعون النحو فالنحو إبداع وجزء أساسى من ذكاء الشاعر وفطنته وروعته . . النحو جزء أساسى مما نسميه نشاط الكلمات فى الشعر»^(١) .

فالتنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة لدى الشاعر تعطى الجانب البلاغى غنى ومادة جديدة .

فإذا قال مجنون بنى عامر :

كأن القلب ليلة قيل يُغدى	بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت	تجاذبه وقد علق الجناح ^(٢)

فإن ملمحا هاما لابد أن يجذب حاسة الناقد البصير ذلك أن رصده للأفعال (قيل/يغدى/يراح) لابد أن يحرك فى نفسه الناقدة السبب الذى حدا بمجنون ليلى أن يأتى بهذه الأفعال مبنية للمجهول (وفق ما يقتضيه علم النحو) وربما هداه حدسه النقدى إلى أن الفعل (قيل) يوحى بأن الشاعر يتسقط أنباء ليلى أيا كان مصدرها ثم الفعلين (يغدى ويراح) يوحيان بأن قبيلة ليلى — نظرا لما

(١) مجلة « فصول » - العدد الثالث / المجلد الأول / إبريل ١٩٨١ ، ص ٣٥ ، ص ٣٦ .

(٢) ديوان « مجنون ليلى » جمع وتحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، ص ٩٠ / طبع مكتبة مصر .

تعرفه من مواقفه الممنوعة تقليدياً - ترسل مع ليلي من يذهب بها في الصباح ولا يتركها حتى يجيئ بها في المساء وأن مجنون بنى عامر - تهيأما وشدة تعلق بها - يظل متابعا لها طول اليوم منذ شروق الشمس (يغدى) حتى غروبها (يراح) هكذا - فيما يخيل - تبدو طاقة الخلق الشعري حينما يهدف النقاد إلى تلمس أثر فعل النحو كعامل ضروري في الابداع الشعري .

وهنا يقف عبد القاهر الجرجاني موقفاً - تحتمه عليه وظيفته كناقذ - تذوقيا لقواعد النحو يدفعه إلى أن يخالف النحاة واللغويين في نظرتهم الجافة - إلى حد ما - لطبيعة وظيفة اللغة حيث يحدسون نشاطها في قواعد تحفظ وتطبق لأنهم ليسوا أصحاب بصر بالشعر فهو يرى « أننا باستمرار أمام وحدات أو تنظيمات جديدة وليس لهذه الجودة نهاية »^(١) .

فاللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات ذلك « أن الألفاظ المفردة التي من أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض ... ومن الثابت في العقول والقائم في النفوس أنه لا يكون خبر حتى يكون مخبر به ومخبر عنه ، ومن ذلك امتنع أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد إسناده إلى شيء »^(٢) .

ولم يكن عبد القاهر - فيما قاله عن النحو وموضعه من نظريته في النظم - لم يكن بعيدا عن أرسطو الذي كتب فصلا خاصا بالنحو تكلم فيه عن أقسام الكلمة والفروق بين أقسامها والمقاطع والحروف والأصوات وغيرها من المسائل التي

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٢٠١ ، ص ٤٠٤ .

(٢) دلائل الإعجاز ، ص ٢٨٧ ، ص ٢٨٨ وانظر د. محمد متلور « النقد المنهجي عند العرب » ، ص ٣٢٧ ، وانظر « علم اللغة » د. محمود السمران ، ص ٣٢٠ ، طبع دار المعارف ، ١٩٦٢ .

رأها ضرورة في البلاغة^(١) .

وهكذا تبدو وظيفة الناقد عند عبد القاهر كشفا عما وراء التماسك النحوي في ظاهر اللغة « كالتوكيد والتعريف والتكثير » من خصوبة إبداعية ترجع إلى استغلال هذه استغلالا يخرج بها عن معانيها الأصلية أو الكامنة في عقول الناس^(٢) مبرزاً تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة . فقولك ، خرج زيد ، قول تصل منه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده ، ولكنك حين تقول : هو كثير رماد القدر ، أو : رأيت أسدا ، وأنت تريد رجلا شجاعا ، أو : بلغني أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى فإنك في مثل هذه الأقوال : « المنظومة في صياغة جديدة تتفاوت بتفاوت نظمها » . تطرح أولا دلالة أولية تنتقل منها إلى دلالة ثانية تصل بها إلى غرض جديد : « وإذ قد عرفت هذه الجملة فهانها عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى . تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر »^(٣) فمرحلة معنى المعنى كما يقول د . إحسان عباس وكما سبقه إليها د . محمد زكي العشماوي^(٤) هي مقصد البلاغة أو « فن القول » - إجمالا - وجهد عبد القاهر - خاصة - وفي المثال الذي سبق أن استشهدنا به عند « مجنون ليلي » « كأن القلب » نحس أن الشاعر حين قال : « قطاة عزها شرك فباتت . . . تجاذبه وقد علق الجناح » إنما قصد إلى الإيحاء بما وراء موقف هذه القطاة التي قبض عليها ذلك الفخ المنسوب من قبل ذلك الصائد .

١(١) انظر : نظرية المعنى في النقد العربي - د. مصطفى ناصف ، ص ٢٤ ، ص ٢٥ / دار القلم ، ١٩٦٥ . وانظر « فن الشعر » لأرسطو . ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ص ٥٥ / تحت عنوان « أجزاء القول النحوية » / مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ .

٢(٢) انظر : « دلائل الإعجاز » صفحات ١٧٤ ، ١٧٥ ، ٢١٤ ، ٢٢٤ .

٣(٣) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب / د. إحسان عباس ، ص ٤٢٨ ، ص ٤٢٩ ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ . دار الثقافة ، بيروت .

٤(٤) قضايا النقد الأدبي والبلاغة . د. محمد زكي العشماوي ، ص ٣٦٩

ولما كان قلب قيس هو أشبه بتلك القطاة (في تلمسه لموقع ليلي حيثما وجدت
فهى العش الذى يركن إليه مثلما تهتدى القطاة إلى أفحوصها بين الأشواك فى
الصحراء) فإن قد وقع فى قبضة حباله الصائد ألا وهو « ليلي » التى سيطر
حبها على قلبه تماما كسيطرة حباله الصائد على جناح القطاة (فباتت تجاذبه وقد
علق الجناح) فباتت القطاة (قلب قيس) لم يكن مستقرا أو صريحا بل هو ييات
فى صراع بينها وبين الصائد حتى تخلص جناحها المعلق فى الشراك فتكون حركة
شباك الصائد جيئة وذهابا يمنة ويسرة مضطربة صورة لا استمرار القلق طوال الليل
الذى يعانى به قيس بفعل قلبه المعلق - حبا - بليلى .

هذا التحليل الذى حاولنا فى شعر قيس إنما هو مايوحى به كلام عبد القاهر
فيما نراه إشارة إلى جهد الناقد فى تتبع ماخفى من معنى المعنى فى كتابه أسرار
البلاغة حين يقول : « ومن المركز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد طلب له أو
اشتياق إليه أو معاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه
من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »^(١) . فالفن عملية معقدة
مركبة تدرك فى سياق الحس المركب المتداخل لا الحس البسيط الساذج وعلى
الناقد - فى رأى عبد القاهر - أن يعى بخبرته ذلك الشئ ذا المذاق المعقد المركب
وأن يضع يده السحرية على عناصر المتعة النابعة من هذا التركيب الذى هو فى
خلاصته صورة ماتشكل بها الأفكار والمعانى .

ويرى عبد القاهر أن سحر التشبيه (وهو ضرب من التصوير البلاغى) يزداد
إذا جاء « فى الهيئات التى تقع عليها الحركات »^(٢) بإقتران الصورة بالحركة أو
بتحريك الساكن ، من الوسائل التى ترفع من تأثيرها فى النفس ولكن عبد القاهر

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٢٦

(٢) أسرار البلاغة ، ص ١٦٤ وما بعدها

لا يجعل الحركة قاعدة فريدة وإنما هو يلمح ما يناقضها في إحداث الغرابة وذلك بتسكين المتحرك كما في قول المتنبي في صفة الكلب : « يقعى جلوس البدوى المصطلى » أو قول آخر في مصلوب : « مواصل لتمطيه من الكسل » ، فالتسكين أيضا قائم على الحركة ، فجلسة البدوى تصور السكون المتحفز وهيئة المصلوب الساكنة قد تحركت حركة منسجمة حين أصبحت في رأى البصيرة « نمطا مستمرا » .

فالتصورتان : المتحركة من سكون أو الساكنة بعد تحرك هى أعمق أثرا فى النفس « فمن الكلام ماهو شريف فى جوهره كالذهب الإبريز الذى يختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجا المعول فى شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد فى قيمته ويرفع من قدره ، ومنه ماهو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة ، فلها - مادامت الصورة محفوظة عليها لم تنقض وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل - قيمة تغلو ومنزلة تعلو . . (١) .

وهنا أيضا فى حديث عبد القاهر عن « الصورة » - وهو ماأدار حوله الحديث فى معظمه بأسرار البلاغة - نستطيع أن نتعرف على ماجاء بفكرة أرسطو من أن الشعر محاكاة لأفعال أو محاكاة لمعان ، أى أن التصوير الشعرى يمكن به تشكيل الأفكار والمعانى (٢) . أما عن تأثير عبد القاهر بما هو قريب من موازنة أريستوفان فى الضفادع فبالإمكان تلمسه فى حديثه عن الغموض الفنى الجميل فى التصوير الشعرى الذى يرى عبد القاهر أن الباحثرى هو فارسه « وإنك لاتكاد تجد شاعرا يعطيك فى المعانى الدقيقة من السهل والتقريب ورد البعيد الغريب إلى المؤلف القريب مايعطى الباحثرى ويبلغ فى هذا الباب مبلغه

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٩ ، ص ٢٠ ، طبعة المنار ، ١٩٤٧ .

(٢) أنظر : من الوجهة النفسية ، فى دراسة الأدب ونقده « للأستاذ محمد خلف الله أحمد - الطبعة الثانية المعدلة من ص ١٦١ إلى ص ١٦٤ . معهد البحوث والدراسات العربية / جامعة الدول العربية / القاهرة ، المطبعة العالمية ، ١٩٧٠ ، وانظر كذلك كتاب « مناهج تجديد » للأستاذ / أمين الخولى ، ص ١٦٢ ، ص ١٦٣ - طبع دار المعرفة ، ١٩٦١ .

فإنه ليروض لك المهر الآن رياضة الماهر حتى يعتق تحتك إغناق القارح المذل
ويتزع من شماس الصعب الجامح حتى يلين لك لين المنقاد الطيع^(١) .

فتفضيل عبد القاهر للبحثرى على أقرانه في هذا المجال الفنى هو في أعماقه أثر
من مقارنات أريستوفان بين كل من إيسخولوس ويوروبديدس في مسرحية
الضفادع .

هذا الذى أشار إليه الامام عبد القاهر من قضايا نقدية - فيما حاولن تلمسه
خلال كتابية الدلائل والأسرار - إنما هو بالدرجة الأولى تبيان لوظيفة الناقد في
كشفه عن أسرار الجمال الفنى من خلال نظرية النظم « فمحور التدقيق . . .
في دنيا الجمال هو الشكل لا الموضوع والبناء لا المعنى : . لأن الجميل
لا يستهدف شيئاً سوى أن يكون ذا تكوين خاص »^(٢) وهذا التكوين الخاص أو
التشكيل يولد في نفوسنا متعة بمجرد اعتبادنا - عن طريق الانتباه

الذى يثيره الناقد في نفوسنا - إدراك ما فيه من تغير^(٣) يبعث إعجابنا بما فيه من
غرابة مصدرها « الجمع بين أعناق المتناقضات والمتباينات في ربة وعقد معاهد
نسب وشبكة بين الاجنبيات^(٤) ففى قوله تعالى « مثل الذين حملوا التوراة ثم لم
يحملوها ، كمثل الحمار يحمل أسفارا » مثل هذه القول المعجز نظاماً يفجأ
السامع ليستيقظ وعيه ويوشك أن تأخذه الحيرة مما يبدو له خلال هذا القول من
تناقض . فكيف لانسان أن يحمل التوراة ولا يحملها في وقت واحد ؟ فما هو إلا
أن تسارع « صورة » الحمار يحمل أسفارا . فالحمار يحمل هذه الأسفار التى
أهى أوعية العلوم ومستودع ثمر العقول ، ثم لا يحس بما فيها ، ولا يشعر بمضمونها ،

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٣٤ .

(٢) أنظر كتاب « هموم المثقفين » د. زكى نجيب محمود ، ص ٢٤٥ ، الطبعة الأولى ، ١٩٨١ ، دار
الشروق .

(٣) أنظر « الاحساس بالجمال » تأليف جورج سانتيانا/ترجمة د. محمد مصطفى بدوى مراجعة د. زكى
نجيب محمود ، ص ١٠٠ .

(٤) أسرار البلاغة ، ص ١٣٦ .

ولا يفرق بينها وبين سائر الأحوال التي ليست من العلم في شئ .

وهكذا يتكشف لنا ، كيف يحمل الحمار الأسفار ، ولا يحملها ، لأنه يحملها من حيث هي أثقال . ولا يحملها من حيث هي معرفة^(١) .

وهنا يسطع ضوء الوضوح على الحقيقة المحيرة المثيرة — بلغة النقد الحديث « للصدمة الفكرية في قوله تعالى : « حملوا التوراة ثم لم يحملوها » .

لقد أشار عبد القاهر إلى وظيفة هامة للنقد ، هي أن يعاون القارئ عن طريق قراءاته المتروية مرة بعد مرة لكشف سر الابداع الفنى .

يقول عبد القاهر : « . . . إنك ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر . . . وهكذا الحكم في السمع وغيره من الحواس ، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت — بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية — ما لم تتبينه بالسمع الأول ، وتدرك من تفصيل طعم الذوق بأن تعيده على اللسان ما لم تعرفه في الذوق الأولى ، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء ، وسامع وسامع^(٢) .

إن ما قدمه عبد القاهر — في العبارة السابقة — من وجهة نظر نقدية ، يجعلنا نحس بقيمة الألفاظ^(٣) في ما تقدمه من إيقاعات وأصوات وصور خلال

(١) انظر : العقول واللامعقول في تراثنا الفكرى « ذ . زكى نجيب محمود ، ص ٢٥٥ ، ص ٢٥٦ ، ط ١ ، دار الشروق ، ١٩٧٥ .

(٢) أسرار البلاغة — ط المنار ، ١٩٤٧ ، ص ١٣٨ .

(٣) أن كلام عبد القاهر بشأن قيمة الألفاظ في صلب الإيقاعات والأصوات والصور ، نفس مضمون هذا الكلام ، يقول به نقاد الصورة الشعرية المعاصرون من الأوروبيين مثل ما جاء — على سبيل المثال — بكتاب

The poetic Image لمؤلفه C. Day Lewids

«The Poetic image in its Simplest terms is a Picture made of words». Page (18) London, 1966.

تعبير أى فنان مبدع يعمل على تشكيل إحساساته وتنظيم عواطفه خلال تركيبة عمله الفنى و « الشاعر على وجه الخصوص يستعين بالكلمات أو الألفاظ ، لكنه لا يتكلم كأولئك الذين يتكلمون أو يكتبون فى الحياة العادية المبتذلة ، فإن هؤلاء يستهلكون الألفاظ بالضرورة ، فى حين أن الشاعر يستخدم « اللفظ » لكى يخلق منه « قولا » أعنى أنه لا يستعين بالكلمات كمجرد « أدوات » ، بل هو يبرز كل ما فى « الكلمة » من « عمق » و « كثافة » و « دلالة »^(١) .

وهنا مكن « الاتعجاز » — الذى أبرزه عبد القاهر ، مشيرا إلى مدخل المتذوق لاستكشاف مثل ذلك الأعجاز ، موضحا أن هذه المزية الجمالية (الاعجاز فى النظم) تمنعك من أن تغير حرفا عن موضعه ، أو تأتى بكلمة مرادفة لكلمة اختارها الشاعر ، ذلك إنك لو تجاسرت وأحدثت أى تغييرات فى ترتيب بناء ألفاظ العبارة فسيخرج المعنى الذى قصده الفنان ، إلى معنى آخر غير المقصود ، فالمعنى المقصود لا يستفاد من كلمة أو حرف ، بل يستفاد من تركيبة الجملة كلها ومن العبارة فى جملتها^(٢) .

ومن هنا يجى إعلان عبد القاهر عن « أن القيمة فى الصورة الأدبية تشبيها أو استعارة أو كناية ، ليست لها من حيث هى تشبيه أو استعارة أو كناية ، بل هى لها من حيث قدرة الاستعارة أو التشبيه على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبى ، وعلى مدى ما اكتسبته الاستعارة من خصائص يمنحها السياق نفسه »^(٣) .

(١) انظر : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، د . زكريا ابراهيم ، ص ٢٦٧ ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، د . ابراهيم سلامة ، ص ٣٦١ ، ط ٢ مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٢ .

(٣) انظر : قضايا النقد الأدبى والبلاغة ، د . محمد زكى العشماوى ، ط ١ ، ص ٣٤٢ ، الهيئة العامة للكتاب بالاسكندرية .

إن وظيفة الناقد ، التى نستطيع استشفافها هنا - خلال كلام عبد القاهر عن النظم - تتمثل فى قدرته على وضع أصابعه النقدية لامسا بها أوتار ماتولد عن ارتباط الكلام بعبئه ببعض من ملاح نشأت عن النظم والصياغة ، متمثلة فى الفكر والإحساس والصورة والصوت ، وتداخلها فى إيقاع معين ، يكشف عن رؤية إنسانية خاصة لكل شاعر متميز ، وذلك يتضح فى مثل ماجاء بييتى مجنون ليلى اللذين سبق تحليلهما فى الصفحات السابقة .

وهذه الوظيفة للناقد عند الجرجاني ، تشبهها تماما ، وظيفة الناقد المعاصر متمثلة فى ريتشاردز أو اليوت - على سبيل المثال - أحدهما ناقدا نفسيا خلال تجاربه العملية^(١) والثانى ناقدا أدبيا (صاحب نظرية المعادل الموضوعى) من خلال تجاربه الشعرية الثرة (اليوت)^(٢) .

ذلك أن وضعية التركيب اللغوية فى صياغة العبارة الشعرية هى ما تتميز - فى رأى - شاعرا عن شاعر فى اختلاف درجة تأثيرنا بتناج أى فنان ، فالمعول - فى وظيفة الناقد - لا يجب أن ينصب إلا على طريقة معالجة الأديب للمادة التى منها يتشكل العمل الفنى ، يقول عبد القاهر : « . . . الألفاظ لاتفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب . . . وهذا الحكم - أعنى الاختصاص فى الترتيب - يقع فى الألفاظ

(١) انظر : النقد النفسى عند أ. أ. ريتشاردز ، د . فايز اسكندر تحت عنوان « قراية القصيدة » ، ص ١١٣ ، ص ١٢٨ ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٤ .

(٢) انظر : إليوت ، د . فائق متى ، ص ٢٩ ، دار المعارف بالقاهرة ، ١٩٦٦ ، وانظر أيضًا « الأرض الهباب » - الشاعر والقصيدة ، ت . ص . إليوت ، ص ٢٢ ، دكتور عبد الواحد لؤلؤة ، طبعة أولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ ، بيروت .

مرتبا على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل»^(١) :

وهكذا فإن أرسطو - كما يلوح للباحث - قد ألقى بظُلته النقدية على نظرية عبد القاهر في النظم - فيما يختص بوظيفة الناقد حيث تحدث الأول عن الحبكة الفنية في المسرحية (فيما عرف بالمحاكاة) التي هي في حقيقتها اختيار وتنظيم للمشاهد (المناظر)^(٢) بما يوحى بالتعبير عن وجهة نظر المؤلف (أو الشاعر في لغة النقد اليوناني) . أليس هذا قريب الشبه جدا ، بما قال به عبد القاهر في النظم ؟

وغنى عن التفصيل - بعد أن تحدثنا في بداية كلامنا عن عبد القاهر - أن أريستوفان في تناوله النقدي للأعمال المسرحية عند أيسخولوس ويوروبيديس مقارنا بينهما في مسرحية الضفادع ، قد حاول فحص النسيج المسرحي عند كل منهما كلمة كلمة وعبرة عبرة وصورة صورة ، مما عبد الطريق أمام أرسطو وعاوناه في استخلاص ما استخلص من وظيفة للناقد الأدبي ، فيما تعارف باحثوا النقد على تلقيه بالمحاكاة .

(١) أسرار البلاغة - عبد القاهر ، ص ٢ - ٣ ، ولقد أمكنني تلمس - أثر معاصر - يكاد أن يكون مطابقا لنفس عبارة عبد القاهر التي وضعناها في متن البحث ، وذلك عند ناقد الإنجليزي معاصر يدعى « جيمس ريفز » James Reeves في كتاب له عنوانه Understanding Poetry بحيث يقول بالإنجليزية :
« The series of words represented by printing on the pages together makes a representation of the incident or event which takes place in the mind of the poet... It is the poet's own selection of words from his mind or from any where else until it is written down, or at any rate composed in his mind. » Chapter (5) (Poetry as Surprise) P. (31) Hutchinson-London, 1973.

(٢) انظر كتاب « الشعر لأرسطو » ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ص ٩٠ إلى ص ٩٤ وانظر : أيضا كتاب The Theatre Experience By Edwin Wilson Page, 241.

حيث يقول : The selection and order of scenes in a play is the plot, Second Edition : McGraw-HillBook Company.

ولم يكن حازم القرطاجنى - رغم بعد الشقة بينه وبين عبد القاهر (نحو قرنين من الزمان) يبعد عن التأثير بما جاء به علما النقد اليونانى « أفلاطون وأرسطو » و « كان كتاب الشفاء ، معتمد حازم القرطاجنى (٦٨٤/١٢٨٥) فى متابعته لنظرية المحاكاة عند أرسطو .

إذ يرى أحد الباحثين^(١) فى مجالات النقد أن القرطاجنى قد نقل عن كتاب الشفاء — فيما يختص بمفهوم المحاكاة عند أرسطو — فى غير موطن من كتابه : « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » .

يقول حازم « الشعر يحاكى الأشياء أو الأفعال أو القيم ، فهو — من هذه الناحية — مرتبط بعالمها ، لأن القصيدة تخيل الأشياء إلى المتلقى . لكن الشعر لا ينقل عالم الأشياء أو الأفعال أو القيم نقلا حرفيا ، لأن القصيدة قد تخيل الشيء على ماهو عليه أو على غير ماهو عليه »^(٢) .

فالمحاكاة فى رأى حازم ، هى العملية الإبداعية التى تعمل فيها مخيلة الشاعر منتقية من معطيات الواقع مايتناسب مع رؤيته الخاصة لهذا الواقع مضافا إلى ذلك مايقصد الشاعر توصيله للآخرين من خبرة لها محتواها القيمى .

وهنا نرى « حازما » مسلطا الضوء — فى وظيفة الناقد — على عمل المبدع (الشاعر) الذى ينتقى من معطيات الواقع ، باعتبارها موضوعا للتخييل (المحاكاة) « فكل شيء له وجود خارج الذهن ، فإنه إذا أدرك ، حصلت له صورة فى الذهن ، تطابق مادرك منه .

(١) ملاح يونانية ل الأدب العربى — د . إحصان عباس — ص ٤٧ — المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٧ .

(٢) منهاج الأدباء — حازم القرطاجنى — ص ٦٦ .

فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به
هيئة تلك الصورة الانسية في أفهام السامعين وأدهانهم ، فصار للمعنى وجود
آخر من جهة دلالة الألفاظ ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على
الألفاظ ، لمن لم يتيسر له سماعها ، من المتلفظ بها ، صارت رسوم الخط تقيم في
الأفهام هيئات الألفاظ ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني ، فيكون لها أيضا
وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه»^(١) .

فإذا استطاع الناقد أن يتلمس في ألفاظ الشاعر - التي وضعت على الورق في
هيئة معينة لتدل على صورة ذهنية موحية بدلالة معينة - إذا استطاع الناقد
التوصل إلى ذلك ، فإن وظيفته نحى - عند حازم - توجيه انتباهنا إلى أن
« عملية التخيل أو المحاكاة » لا يمكن أن تكون مجرد نقل حرفي للواقع أو العالم ،
وإنما هي صياغة لموقف المبدع من الواقع أو العالم»^(٢) .

فالتخيل^(٣) هو العامل المؤثر في صياغة الموقف من خلال صور ترتبط فيما
بينها ارتباطا متميزا تميز إدراك الشاعر نفسه .

(١) منهاج البلغاء ص ١٨ وانظر ما قال به « جيمز ريفر » هامش (١) ص ٣٨ لثرى أن ما جاء به حازم
القرطاحنى يشابه إلى حد كبير قد يصل درجة التطابق رأى الناقد جيمز ريفر
(٢) « مفهوم الشعر » - تأليف د. جابر أحمد عصفور - ص ٣٠٥ دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة
١٩٧٨

(٣) التخيل هو أن تمثل للسامع من لفظ الشاعر أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في إحيائه صورة أو
سور ، بفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها ، انفعالا من فهم رؤية ، إلى جهة الانسداد أو
الانقياض (منهاج ص ٩٠)

وهي أعمى . . . « هو إلقاء الشاعر ، خيالاته وتصوره ، يستعين لها بالفنون البيانية ، فهوثر في السامع
تأثيرا نفسيا تظهرها بسبب ما يترأى له وكأنه حقيقة فالتخيل يتضمن الصور البلاغية التي تؤثر في النفس
وتظهرها »

والفرق بين المحاكاة والتخيل ، أن التخيل يشمل المحاكاة والأثر النفسى معا (انظر كتاب « نظريات
الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) » د. مصطفى الجوزو ص ١١٧ - دار
العلامة - بيروت - ط ١ ، ١٩٨١

وغنى عن البيان ، أن إدراك الشاعر هذا ، إنما يعنى فى لغة النقد ، مدى انفعاله بما يحاكى مُصَوِّراً له فى لغته الشعرية ، وعليه يتوقف مدى الصدق الفنى .

فالناقد إذا حاول أن يكشف سر صدق شاعر كالمتنبى - فنياً - فى وصفه للمحمى قائلا :

وزائرتى كأن بها حياء	فليس تزور إلا فى الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا	فعافتها وباتت فى عظامى
يضيق الجلد عن نفسى وعنها	فتوسعه بأنواع السقام
أراقب وقتها من غير شوق	مراقبة المشوق المستهام
ويصدق وعددها والصدق شر	إذا ألقاك فى الكرب العظام

هنا لابد للناقد من أن يشير إلى صياغة المتنبي للزائرة التى تستحى : « فليس تزور إلا فى الظلام » .

هذه الصياغة ، وإن كانت تعنى فى واقع الأمر - على حد قول المتنبي - نوعاً من الحمى (الحمى الراجعة) ، إلا أن الناقد - كما يرى حازم - عليه أن يفتش وراء التركيب اللغوى (الصياغة) التى تميز إدراك الشاعر المتنبي خاصة دون غيره . لموقفه من وصف هذه الحمى ، التى تروح وتجنى ، وتأتى إلا الزيارة - خوفاً من شئ ما - ليلاً ، فهى زائرة مشبوهة ، تعلم أن النهار يفضحها ، فتأتى متدثرة بظلمة الليل .

وليست الصياغة - فقط - هى ما يهيم الناقد ، عند حازم ، بل لامفر - أيضاً - من أن يستكشف ما وراء صياغة : « أراقب وقتها - من غير شوق - مراقبة المشوق المستهام » ذلك أن أى عاشق متبول ، يراقب لحظة التقائه بحبيبته « مراقبة المشوق المستهام »

فالمقصود من صياغة المتنبي لقوله « مراقبة . . . » هو القلق الذى يهز قلب المتنبي هلعا لترقب مقدم هذه الزائرة التى تلفها الشبهات ، والتى ثقيل وقعها على نفسه « يضيق الجلد عن نفسى وعنها » .

أما الجملة الاعتراضية التى وضعها المتنبي بين قوله : .. « أراقب » ... وقوله : ... « مراقبة » ، ألا وهى ... « من غير شوق » فإنها (أعنى : من غير شوق) نشبه خلال الصياغة أو السياق ، ذلك الحجر الصغير ، الذى يلقى فى صفحة مياه نهر محدثا دوائر دوائر ، تنداح فى نفس المتلقى ، منبهة إياه ، إلى ما يمكنه المتنبي من كره ١٠ فى فترة ترقبة لتلك الزيارة الثقيلة للمشبوهة الليلية التى « يصدق وعدها ، والصدق شر ... » كيف ١٩ أ يكون الصدق شرا ؟ .

التركيبية اللغوية المسوق خلالها قيلة « إن الصدق شر » هذه التركيبية قد مهد لها المتنبي فى بداية هذه الأبيات حين « ضاق جلده عن نفسه وعنها » وحين « راقبها فى غير شوق » وحين « طرقت باب بيته فى الدُّجَّة »

أليس من الطبيعى بعد تلکم الإرهاصات أو الاحتمالات أو الانتقائات التى صيغت (للتخييل) - أليس من الطبيعى - فنيا - أن يصدق المتلقى (الناقد) قول (المبدع) المتنبي عن هذه الزائرة بأن وفاءها بوعدها المشعوم ، صدق فى إنزال الشر به ؟

لقد تنبه حازم القرطاجنى إلى حقيقة - فى وظيفة عملية النقد - أحسبه قد استشفها ، من وراء إشارة عبد القاهر إلى تحليل أبيات . . « ولما قضينا من منى . . . » مستنبطا منها ، أن الموقف الشعرى يوحى بنوعية متميزة من الصياغة ، تختلف باختلاف هذا الموقف فيقول : . . . « إن الصياغة المتميزة لصور موقف شعرى ما ، لابد أن ترتبط فيما بينها ارتباطا

متميزا ، حتى يصير للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ «^(١)» .

وهذا الوجود الآخر (هو مقال به عبد القاهر عن « معنى المعنى ») ، ولكن وراء هذا الوجود الآخر - من جهة دلالة الألفاظ (وفق حازم) أو من جهة معنى المعنى (وفق عبد القاهر) - وراءه جهد نفسى عظيم ، يتمثل فى العملية الداخلية للإبداع الفنى - وهو ما يزيد به حازم ، على مانجاء به عبد القاهر - ويجعله لاحقا بأحدث مانعرفه عن العملية الفنية لدى النقاد الأوربيين المعاصرين (كريتشاردز وإليوت على سبيل المثال) حين يقول حازم : . . .
... « فإذا أراد الشاعر أن ينظم قصيدة ، كان عليه أن يتخير الوقت والحالة النفسية . . . ومن ثم يستحضر فى خياله المعانى ، ثم يقسمها فى فصول مرتبة مختارا الوزن الملائم ، والعبارات .

ويجب أن يتجنب الشاعر الحالات النفسية التى تعوق دون النظم ، كالكسل فى الخاطر ، أو التشتت فيه ، أو استيلاء السهو عليه ، أو تكلفه لمواد العبارات ، وأن يحاذر ، وهو يصوغ شعره ، من أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى أو العكس . . . »^(٢)

وهكذا يتضح أن من وظيفة الناقد عند حازم ، استبيان عملية الإبداع الفنى لدى الشاعر ، أو ما يمكن أن نطلق عليه « التجربة الشعرية » (يتخير الوقت ، والحالة النفسية ، ويستحضر فى خياله المعانى ، ويجب أن يتجنب الشاعر الحالات النفسية التى تعوق النظم كالكسل فى الخاطر ، أو التشتت فيه ، أو استيلاء السهو عليه ، أو تكلفه لمواد العبارات)

(١) المنهاج ص ١٨ .

(٢) منهاج البلاغ ص ٢٠٣ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ .

يضاف إلى تلك الوظيفة ، واجب آخر ، هو أن تكشف عما يسميه
المعاصرون من النقاد « التشكيل الشعري »^(١) (يقسمها في فصول مرتبة مختارا
الوزن الملائم والعبارات . . . وأن يحاذر ، وهو يصوغ شعره ، من أن يكون قدر
الوزن فوق قدر المعنى أو العكس)

ويرصد الناقد « حازم » فعل الخيلة — وهى القوة الإدراكية التى تجمع بين
الصور وتؤلف ما بينها — يرصدها فى تأثيرها المستمر على إعادة تشكيل الشاعر
معطيات الحياة فى علاقات جارية ، « وكما توافرت دواعى الإمكان — أى
إمكان حدوث ما يشاءه خيال الشاعر — كان الوصف أوقع فى النفس وأدخل
فى حيز الصحة »^(٢)

هذه العبارة عند « حازم » عن (الإمكان) بالاضافة إلى ما سبق عن
(تجنب الشاعر الحالات النفسية التى تعوق دون النظم ، كالكسل فى
الخيال ، أو التشتت فيه أو استيلاء السهو عليه . . .) بجمعهما سويا ، لا شك
أن أذهاننا قد يشدها ما فى العبارتين من شبه ليس بالبعيد عما جاء به أرسطو
عن الشاعر ، إذ يراه (فى نظريته عن الفن الجميل) « يقدم الحقائق الثابتة
والدائمة ، المتحررة من عناصر الفوضى التى تشوش على إدراكنا للأحداث
الفعلية والسلوك الإنسانى »^(٣)

إن العوائق التى تعرقل انسجام التجربة الشعرية ، قد تنبه إليها أرسطو ناقدا .

(١) انظر : حياى فى الشعر — صلاح عبد الصبور — ص ١٩ ط ١ — بيروت ١٩٦٩

(٢) النهاج ص ٣٣ .

(٣) انظر « مفهوم الشعر » د . جابر عصفور ص ٣١٦ .

ولسنا نظن بأن هذا التنبيه قد فات « حازما » الالتفات إليه — إن لم يكن: قد اطلع عليه — هو الآخر في وظيفته ناقدا ، مما يصعب معه انتقاء تأثيره بما قال به أرسطو في هذا المجال .

ووفقا لبداية كلامنا في هذا البحث من حيث تأثر الناقدين (عبد القاهر وحازم) بما جاء عند أريستوفان في الضفادع — بَلَّة أرسطو — فإن هذا الأمر ليس ببعيد عما قال به « حازم » خاصة — على سبيل المثال — في كلامه عن وضع العاني في مواضعها اللاتقة مقارنا بين قول الفرزدق :

وإنك إذ تهجو تميما وترتشي سرايل قيس أو سحوق

وقول المتنبي :

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

ثم بحث « حازم » في المعاني الأصيلة في باب المدح والذم ، واختلاط طرائق المدح ، ووضوح المعاني وغموضها ، والضرائر في الشعر ، وأهم من كل ما سبق حديثه عن السرقات^(١)

إلا أن « تأثير كتاب الشعر لأرسطو في « منهاج البلغاء » ، عميق أشد

(١) انظر « تاريخ النقد الأدبي في الأندلس » — د . محمد رضوان الداية من ص ٢٩٠ إلى ص ٢٩٥ طبع دار الأنوار — بيروت ط ١ — ١٩٦٨ .

العمق»^(١) — كما سبق أن حاولنا تحليل ذلك — مع استفادة « حازم » من جهود « عبد القاهر » جُماع من قبله من رجال البلاغة خلال مصفاة نظريته في « النظم »^(٢) مما يفرض علينا الآن وقفة تأملية مستتبطة لما يمكن أن يكون هذان الناقدان ، قد حاولا التوصل إليه في مجال تحديد وظيفة الناقد ، وهو ما سنلمح الكثير من تأثيراته في وظيفة الناقد المعاصر — عربيا كان أم أجنبيا — وإجمال

ذلك على الوجه الآتي :

أولا — على الناقد أن يستعيد في تراثه الشعري ، لكي يكون مالكا ناصية هذا التراث من حيث التفوق اللغوي ، ذلك أن القصيدة موضوع لغوي من نوع خاص ، تعمل فيه وضعية تركيبية الألفاظ في شكل معين (وهو ما يسميه النقاد بالمجاز) عملها الانحائي ، الذي يتابعه الناقد منقبا عن جمال التعبير من خلال النظم عند عبد القاهر ، أو ما يطلق عليه القرطاجني — متأسيا رسم عبد القاهر — الصياغة

ثانيا — اللفظ (وهو جزء من الجملة) لا معنى فنيا له في حد ذاته ، لكن أي توظيف له بوضعه في بنيات متغايرات ، من شأنه أن يغير في مجموع ما توحى به الجملة في كليتها^(٣) مما يسترعى خيال الناقد اليقظ فيفرض عليه أن يولد من لغة

(١) كتاب « الشعر لأرسطو طاليس ، وأثره في البلاغة العربية » — د . شكري عياد ص ٢٤٤ ، ١٩٦٧

(٢) لقد تحدث « حازم » عما يجب أن يراعيه الشاعر في عبارته مما هو متعلق بالنظم ، ويعنى به حسن التأليف وتلازمه (في الحركات والكلمات) والتسهيل في العبارات ، وتزلف التكلف ، ومراعاة حسن الموضوع (في تقارب الألفاظ وتطابقها) ومجاجة الزيادة والحشو ، ومن ثم اختيار العبارات المستعذبة الجزلة (انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب — د . إسماعيل عيسى ص ٥٦٠ —) .

(٣) يقول عبد القاهر . . . « أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ، ويشتد ارتباط ثلث منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا . . . » (دلائل الإعجاز ص ٧٣ ، ص ٧٤)

العمل الأولى لغة ثانية ، تطفو فوق لغة الأثر الأدبي ، يقدر ما أوتي الناقد من طاقة على التحليل التذوقى المقنع لصنعة الشاعر

ثالثاً — وعى الناقد بالعلاقات (وهو ما يطلق عليه معاصراً علم السيميولوجيا)^(١) التى تنجم عن توزيع الشاعر لألفاظه فى تجربته الشعرية^(٢)

وذلك لن يكون إلا بأن يستعيد فى نفسه تلك التجربة التى أفرزها فن الشاعر ماراً خلال الحالة النفسية ، والشعورية التى مر بها الشاعر فيحيها من جديد بمعونة ما توافر لديه (أى الناقد) من تمييز لخصائص هذه الألفاظ الموزعة بحيث يوصى إلى ما وراء الجمع بينها فى مثل هذا التماسك الفنى بفضل وعيه لرمزية التركيبة اللغوية ، أو ما يسميه النقاد العاصرون باسم الوعى بالتشكيل الفنى للقصيدة .

(١) السيميولوجيا أو علم الدلالات Sémiologie علم اكتشف الباحثون أهميته بالنسبة للدراسة الأدبية والفلسفية . . . ويعرفه سوسور Saussure بأنه « علم يدرس حياة الدلالات داخل الحياة الاجتماعية ، وعلم يدرس مجموعة الدلالات : اللغات الشفرات Codes الإشارات . . . ويطلق بعض اللغويين على علم الدلالات اسم سيميوتيك Semiotique أى نظرية الدلالات العامة .

وهناك ثلاثة مستويات للدلالة : الصورة icone والإشارة indice والرمز Symbole ..

فالصورة دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقاً لطبيعتها الداخلية ، والإشارة دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقاً للعلاقة الحقيقية بينهما . والرمز دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقاً للمعنى الذى ستفسر به . . .

ويمكن إجمال ما سبق أن السيميولوجيا فى مجال اللغة ، عنصر لغوى يجمع بين دال Significant ومدلول Signific ...

(انظر محلة « عالم الفكر » الخويصة — المجلد العاشر — العدد الرابع (يناير — فبراير — مارس ١٩٨٠) ص ٦٥ ، ص ٦٦ مقال بعنوان « الدلالة المسرحية » للدكتورة مأمية أحمد | سعد)

(٢) انظر محلة « فصول » — المجلد الأول — العدد الرابع يوليو ١٩٨١ « علم اللغة وعلم الشعر » أليف . ولف طوبير — تقديم د . سيلة إبراهيم ص ٢٧٥ — الجزء الثالث — من المخطوط ١٥ إلى المخطوط ٢٧

بهذا النوع من الوعي الفني لدى الناقد من شأنه أن يكشف لنا « فاعلية النظام النحوي في خلق العنى المتعدد^(١) فهذه الفاعلية جزء أساسى من حيوية لغة القصيدة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها ، فالقصيدة بنية لغوية من نوع متميز

رابعا — فن إجادة قراءة الشعر قراءة تنقذ بالناقد إلى ما وراء المعانى^(٢) المسطحة للألفاظ ، هو خير ما يجب أن يدرب الناقد عليه نفسه المثقفة المتذوقة ، حتى تستطيع تمييز خصائص هذه الألفاظ الموزعة في نظام لغوى خاص ، مستخرجة للقارئ — من أجواف تفاصيل ترجيع الصوت^(٣) مرة بعد مرة — كل الصور والمشاعر التى يمكن أن تربط بمكونات ألفاظ القصيدة

وهذه القراءة النقدية المتعمقة^(٤) تحدد علاقات الألفاظ بعضها البعض ، كاشفة عملها داخل الشعر ، باحثة عما أفرزته عناصرها ، ومقوماتها من قيمة

(١) آمن « تشومسكى » بأن النحو الوصفى يمكن استخاطه من النحو التوليدى ، فتحت المستوى السطحي لكلامنا يوجد مستوى أعمق لما تسمح لنا اللغة بقوله (انظر الفكر الأدبى المعاصر » ترجمة د . مصطفى بنوى ص ١٢٦)

(٢) انظر « نظرية الأدب » رينيه ديليك — أوستن وإيرين ص ٢٠٢ ، وهما يطلقان على ذلك النوع من القراءة . . . « القراءة الإحيائية » والكتاب من ترجمة محيى الدين صبحى ومراجعة د . حسام الخطيب ط ٢ ١٩٨١ — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت

(٣) يقول عبد القاهر الجرجاني فى كتابه « أسرار البلاغة » ص ١٤٧ :

« ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر ، ولذلك قالوا « النظر الأول حمقاء . وقالوا « لم ينعم النظر ولم يستقص التأمل »

وهكذا الحكم فى السمع وغيره من الحواس ، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت ، بأن يعاد عليك حتى نسمعه مرة ثانية — ما لم تتبينه بالسمع الأول ، وتترك من تفصيل طعم المنقوش بأن تعيده إلى اللسان ، ما لم تعرفه فى الدقة الأولى ، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء وسمع وسمع وهكذا . . . »

(٤) انظر « قراءة جديدة لشعرنا القديم » — صلاح عبد الصبور ص ١٢١ ط دار « اقرأ » بيروت — لبنان — ١٩٨٢

للمقصيدة ، فما الألفاظ في إيقاعاتها الصوتية داخل النظام اللغوي^(١) المتميز
للمقصيدة ، إلا بلورات صغيرة تجسدت فيها تجربة الشاعر

وكلما ازداد الناقد معرفة بأصول صيغة البلاغة ، من مجاز وتصوير ، كلما ازداد
قدرة — حين قراءته — على تعمق الألفاظ ، واستخراج ما في أحشائها من معنى
مدخر^(٢)

وإزدياد معرفة الناقد بأصول صيغة البلاغة ، تعنى أن خبرته تحتاج إلى
الممارسة المتجددة في تحصيل هذه الصنعة ، التي لم يصل أحد إلى نهايتها — كما
قال حازم في أول بحثنا — وهو نفس ما قال به « ستانلي هايمن حين استعرض
مدارس النقد الحديث من خلال ما قدمه مشاهير رجالها لحلبة هذا الفن النابض
دائما ، متوصلا إلى : . . . » أن أشد المشكلات هيمنة على وظيفة الناقد
المثالي تتلخص في أن كل طريقة من الطرق التي طورها النقاد المحدثون ، لا تزال
في مرحلة أولية من الكشف .

(١) يقول د . جابر عصفور . . . « موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أدواته الخاصة من حيث الإمكانيات،
المصوتية ، إذا ألفت في علاقات ، ومن حيث دلالة هذه العلاقات الصوتية على غرض من الأغراض أو معنى
من المعاني . . . وما دام الوزن الشعري ينبع من نألف الكلمات في علاقات صوتية ، لا تنفصل عن
العلاقات الدلالية والنحوية . فلا بد أن يستمد الوزن الشعري قواعده من أداة صياغته ذاتها ، أي من
اللغة . . . » (انظر « مفهوم الشعر » ط ٢ ١٩٨٢ ص ٢٤٣ — دار التنوير للطباعة
والنشر — بيروت — لبنان)

(٢) انظر « فنون الأدب » لتشارلن ترجمة وتحرير د . زكي نجيب محمود ص ٣٠ ، ص ٣١ طبع لجنة
التأليف والترجمة والنشر ط ٢ ١٩٥٩ ، وانظر كذلك ما قال به آي . إيه . ريتشاردز في كتابه « مبادئ
النقد الأدبي » ترجمة د . محمد مصطفى بدوي حيث يقول في باب « تعريف القصيدة » ص ٩٤ . . .
ومن الواضح أن هذه التجارب لا بد أن تشمل قراءة الألفاظ قراءة قريبة التشابه . فيما يتعلق بالنغم ،
الإيقاع ، وليس من المهم أن يتفق القراء جميعا في طبقة الصوت طالما هم يحافظون على العلاقات بين الأجزاء
المختلفة للكلام داخل هذه الطبقة » (من السطر ٩ إلى السطر ١٢) ط ٢ المؤسسة المصرية العامة للنشر
١٩٦١ — القاهرة .

ولابد لمشئى هذه الطرق من أن يتبينوا ذات يوم أنهم يفعلوا شيئاً أكثر من
حدش السطح الخارجى ، وأن أعمارهم لن تمكنهم من الذهاب وراء ذلك^(١)

خامساً — إن العمل الشعرى — وهذا فى نظرى هو المحك الأول الذى يجب أن
يستمسك به الناقد — شئ يكون فى صورة المعانى ، لا فى مادتها ، أى صورة ما
تشكل به الأفكار والمعانى فى الشعر — كما قال أرسطو — ، محاكاة لأفعال أو
محاكاة لمعان . ولن تتكشف رمزية التركيب اللغوية (كما قلنا فى ثالثاً) إلا بوقوع
الناقد على فنية الاستخدام الزمى للتصوير مجسماً فى الاستعارة ، التى هى
أكثر صورة يمكن أن يظهر فيها التصوير . حيث إن الاستعارة تعين
متميزين ، وتدمجهما بطريقة أشبه بالصهر ، ويتم التعبير عنها غالباً ، بدمج
الأشياء المتباينة^(٢) فى وحدة جديدة بواسطة ملاحظة الصلات بين الأشياء التى

(١) انظر « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » تأليف ستالى هايم — ترجمة د . إحسان عباس ود . محمد
يوسف نجم ج ٢ ط دار الثقافة — بيروت ص ٢٥١

(٢) ويقول الدكتور عبد الفتاح لاشين فى حديثه عن « الخصومات البلاغية والقديية » المجموعة الرابعة
(الاستعارة) :

« فالاستعارة تقوم على الموازنة . . . فهى تعتمد على القياس ، والانتقال ، فحن فى التشبيه نواجه طرفين
يجمعان معاً ، يهيا فى الاستعارة نواجه أحد الطرفين يحمل عمل الآخر ، ويقوم مقامه للاشتراك فى صفة أو
صفات

وفى الاستعارة يكون أمام نوعين من المعنى : المعنى الحقيقى ، والمعنى المجازى ، وينبغى لتعرف المعنى
الحقيقى للاستعارة ، أن تكون هناك علاقة واضحة تربط بين الطرفين ، وتكون كالعلاقة المادية التى تيسر
الانتقال من لفظ الحقيقة إلى الاستعارة (وممكن أن كانوا (يقصد النقاد واللاعبين) ينظرون إليها (أى
الاستعارة) على أنها انتقال فى الدلالة) انظر كتاب « الخصومات البلاغية والقديية » فى صنفه أى عام «
تأليف د عبد الفتاح لاشين ص ١١٧ . طبع د . المعارف . القاهرة . ١٩٦٢ »

لا ترى العقول العادية أية أخوة بينها^(١) مثيرة في أنفسنا دهشة مفاجئة من شأنها أن تمنحنا نظرة جديدة .

ولن يتكشف لنا ذلك ، إلا إذا تعلم الناقد كيف يستمع إلى صوت كلمات الشاعر في القصيدة ، متبينا كيف تنسجم ، وتتوافق هذه الأصوات ، مع صورته ، ومع نظمته ، وإيقاعاته ، لتشكل في مجموعها وسيطا ملائما (وهو ما عبر عنه إليوت فيما بعد بالمعادل الموضوعي) لنقل التعبير عن موضوعه .

وهنا تفرض طبيعة ما استخلصناه من وظيفة الناقد في القديم (يونانيا وعربيا) تفرض علينا وقفة نسائل فيها أنفسنا : . . .

« هل خرجت وظيفة الناقد المعاصر عندنا الآن عن تلك السنن ، التي اختطتها في اقتدار ، هؤلاء الرواد من فلاسفة « النقد الأدبي » الأوروپي (أفلاطون وأرسطو) ، بالاضافة إلى من تأثروهم إلى حد كبير من فلاسفة تذوق البلاغة العربية وتنظيرها (عبد القاهر وحازم) ؟ »

هذا ما سنحاول الكشف عنه خلال الصفحات الآتية : . . .

(١) انظر في ذلك مفهوم الخيال الثانوي عند كولردج (كولردج - د. مصطفى بدوي ص ١٥٨ / دار المعارف القاهرة) وانظر كذلك قول عبد القاهر حول وجوب « دقة نظر الناقد في تتبعه للمعاني التي تتكشف وراء اتحاد أجزاء الكلام ، ودخول بعضها في بعض ... » (دلائل الإعجاز ص ٧٣)

وانظر أيضاً ما يقرره « حازم » من أن « لذة المحاكاة نابعة من « التعجب » ممثلاً لذلك بمنظر الشمعة ، فهو جميل ، ولكننا نجد أنه إذا انعكس على صفحة ماء صافية ، جاء أجمل بكثير لحدوث اقترانات جديدة وهو - كما يرى الناقد محيي الدين صبحي - ربما كان أول ناقد تنبه إلى التدايعات التي يثيرها الفن في النفس والتي هي مختلفة في طبيعتها عن الإحساسات التي يثيرها الشيء الواقعي في النفس (انظر مقال بعنوان « نظرية النقد الأدبي العربي » / مجلة « الفكر العربي » يناير / فبراير سنة ١٩٨٢ ص ٢٨٧ / العدد ٢٥ / معهد الإنماء العربي في بيروت) .

ونفس مضمون هذا الكلام عن الاستعارة يعرضه الناقدان « رينيه ويليك وأوستن وارن » في كتابهما « نظرية الأدب » الذي وضعاه سنة ١٩٤٨ حيث يقولان : ... « في أرفع صور الاستعارة ، يعمل كل حد في الآخر ويغويه ، بحيث يتكون في الحد الثالث فهم جديد بواسطة هذه العلاقة (ص ٢٠٩ ط ٢ سنة ١٩٨١) .

بسم الله الرحمن الرحيم

المراجع العربية للباب الأول

- ١ - الأمدى - الموازنة بين الطائيين
- ٢ - إبراهيم سلامة (دكتور) - بلاغة أرسطو بين العرب واليونان
- ٣ - إحسان عباس (دكتور) - تاريخ النقد الأدبي عند العرب
- ٤ - أدونيس (على أحمد سعيد) - زمن الشعر
- ٥ - أمين الخولى - مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب
- ٦ - جابر عصفور (دكتور) - مفهوم الشعر .
- ٧ - حازم القرطاجنى - منهاج البلغاء وسراج الأدباء
- ٨ - زكريا إبراهيم (دكتور) - فلسفة الفن في الفكر المعاصر
- ٩ - زكى نجيب محمود (دكتور) - في فلسفة النقد
- قشور ولباب
- المعقول واللامعقول في تراثنا الفكرى
- هموم المثقفين
- حياق في الشعر
- ١٠ - صلاح عبد الصبور - قراءة جديدة لشعرنا القديم
- ١١ - عبد الفتاح لاشين (دكتور) - الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة ألى تمام
- ١٢ - عبد القاهر الجرجالى - أسرار البلاغة
- دلائل الإعجاز
- ١٣ - عبد الواحد لؤلؤة (دكتور) - الأرض اليباب - الشاعر والقصيدة
- ١٤ - على بن عبد العزيز الجرجالى - الوساطة بين المتنبي وخصومه
- ١٥ - فائق متى (دكتور) - إليوت

- ١٦ - فايز إسكندر (دكتور) - النقد النفسى عند أ.أ. ريتشاردز
 ١٧ - محمد خلف الله أحمد - من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده
- ١٨ - محمد رضوان الداية (دكتور) - تاريخ النقد الأدبى فى الأندلس
 ١٩ - محمد زكى العشماوى (دكتور) - قضايا النقد الأدبى والبلاغة
 ٢٠ - محمد شكرى عياد (دكتور) - كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس وأثره فى البلاغة العربية
- ٢١ - محمد صقر خفاجة (دكتور) - النقد الأدبى عند اليونان
 ٢٢ - محمد مصطفى بدوى (دكتور) - كولردج
 ٢٣ - محمد مندور (دكتور) - النقد المذهبى عند العرب
 ٢٤ - محمود الربيعى (دكتور) - نصوص من النقد العربى
 ٢٥ - محمود السمران (دكتور) - علم اللغة
 ٢٦ - محمود السمرة (دكتور) - القاضى الجرجانى - الأديب الناقد
 ٢٧ - مصطفى الجوزو (دكتور) - نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)
 ٢٨ - مصطفى ناصف (دكتور) - نظرية المعنى فى النقد الغربى

دكتور سامى منير

١٩٨٤/٢/٦

الباب الثانى

إضافات الناقد التجديدية

(الوظيفة التجديدية)

الباب الثاني

إضافات الناقد التجديدية

مقدمة

بدأت الدراسة النقدية — عندنا في مصر — في أواخر القرن الماضي تخطو عدة خطوات ، كانت أولاها مشدودة إلى الوراء لا تكاد تبتعد عما وقف عنده القدماء إلا في تردد أو تعثر ، وذلك حين بدأ الشيخ حسين المرصفي يدرس لطلابه كتابه « الوسيلة الأدبية » ، ثم تبعه الشيخ حمزة فتح الله في هذه المهمة مؤلفا كتابه « المواهب الفتحية » .

وهاتان الدراستان كانتا تسيران — تقريبا — على أسلوب المبرد والقالى والجاحظ ، حيث كانت العناية تتجه إلى جمع النصوص الشعرية والنثرية المختارة بالاضافة إلى طائفة من الحكم والملح والأخبار والأمثال ، ثم تناول ذلك كله — وهذا ما يهمننا — تناولا يعنى باللغة والبلاغة والتذوق .

وبعد ذلك جاءت خطوة أخرى — كانت أكثر تحررا من ريقه القديم وتمثلت في ما بذله الأستاذ حسن توفيق العدل — وهو أحد أبناء دار العلوم — حيث درس في ألمانيا وتعرف على طريقة الألمان في دراسة الأدب ، وعلى ما كتبه مستشرقوهم عن الأدب العربى وتمثل أسلوبه ذاك في كتابه « أدب اللغة »

أما الخطوة الثالثة فكانت حين فتحت الجامعة الأهلية بمصر ١٩٠٨ حيث تمثل درس النقد الأدبى لطلابها في طريقتين :

الأولى : طريقة القدماء المعتمدة على تفهم النص وتذوقه والتعرف على غريبه

وحل معضلاته اللغوية والبلاغية وحوها

والثانية : طريقة المجددين من الأوربيين التي لا تقف مسألة درس الأدب عند اللفظة أو عند العبارة أو عند الجوانب البلاغية بل تمضي إلى التعرف على طبيعة الأديب المنتج للأدب وطبيعة العصر الذي أفرز هذا الأديب .

والطريقة الأولى كان يقوم بها الأستاذ حفنى ناصف ، والشيخ محمد المهدي على حين الطريقة المجددة قام بها مستشرقون معر استقدمتهم الجامعة كالأستاذ جويدي والأستاذ نالينو والأستاذ فييت — وهم أكثر المؤثرين في أسلوب تناول النقدي لدى من يهمننا التركيز عليه في مجال بحثنا ألا وهو طه حسين

أولا — الدكتور طه حسين

. يعد د . طه حسين حلقة الوصل — في مجال تبيان وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث^(١) .

لقد تابع طه حسين باهتمام وتفتح محاضرات بعض الأساتذة المستشرقين كالأستاذ نالينو فأضاف هذا الزاد الجديد في وعيه النقدي إلى ذاك الزاد القديم الذي كان تلقاه من بعض شيوخه الأزهرين الواعين كالشيخ حسين المرصفي وقد تمثل وعي طه حسين بوظيفة الناقد أول ما تمثل في عمله « ذكرى أبي العلاء » حيث رأى أن عليه (أى الناقد) « إتقان علوم اللغة وآدابها مع إلمام بعلوم الفلسفة والدين ولابد أن يدرس التاريخ القديم والحديث وتقويم البلدان درسا

(١) انظر « دراسات أدبية » د أحمد ميكل من ص ١٢٢ إلى ص ١٢٩ دار المعارف . القاهرة الطبعة الأولى سنة ١٩٨٠

مفصلاً ولا يكتفى بما جاء من درس اللغة بحثاً في القاموس واللسان والمخصص
والمحكم والتكملة والعياب ، بل لابد من دراسة اللغة القديمة ومصادرها
الأولى ، هذا مع دراسة لعلم النفس بالإضافة إلى درس الآداب الحديثة في أوروبا
ودرس مناهج البحث عند الفرينج بله كتبه الأساتذة الأوروبيون في لغاتهم المختلفة
عما للعرب من ادب وفلسفة ومن حضارة ودين»^(١)

هكذا يؤكد طه حسين أهمية اللغة واستيعاب تطورها بين القديم والحديث مع
مدرسة المناهج اللغوية المعاصرة لكيفية هذا التناول النقدي في توجيه الناقد
الأدبي^(٢)

(١) تحديد ذكرى أبي العلاء ص ١٧ / دار المعارف ، بالقاهرة وانظر كذلك كتاب « طه حسين كما يعرفه
كتاب عصره » مقال بعنوان « طه حسين الناقد » للمستشرق فرانشيسكو حابيللي ص ١٦٥ طبع دار
الجلال سنة ١٩٦٧

ويقول د. حار عصفور في بحثه « مرآة الأدب » مدخل إلى نقد طه حسين «

« لقد تعلم طه حسين من لاسون أن العمل الأدبي ، يختلف عن الوثيقة التاريخية ، بما تثيره صياغته من
استجابات عاطفية وجمالية ، كما تعلم منه أن على الناقد أن يتوقف إزاء هذه الصياغة معتمداً على ذوقه
التاريخي ، فلس هناك مبادئ صارمة لدراسة كل عمل أدبي ، فالمهم هو التوقف عند صياغة هذا العمل .
والاستجابة إلى الهزة التي تحدثها في الناقد ، والكشف من خلال هذه الهزة عن مسحة خاص في الصياغة ، ثم
يقدر هذه المسحة بروح الكاتب أم حياة الأفراد وبذلك يصبح النقد عملية ملق لكل كاتب نسبة ما في
أسلوبه من كمال »

(ينظر مجلة الفكر العربي يناير فبراير سنة ١٩٨٢ العدد ٢٥ معهد الإنماء العربي ، بيروت ص
١٦١)

(٢) يقول د. السامري دهران في كتابه « أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث »
« هذه مقاربة مشيئة القوم وبراعته في طرق التعاوت في التريب الخاص داخل البناء اللغوي الذي مبعثه دقة
بصره وحسنه على وحدة . وتفصيل شكل على شكل . وبراعته في مسلكه داخل التركيب ، أي
في مفعوليه . وهذه ؟ حتى معالي سخو فيه يبيها من علاقات م مسعة من مطابقه . أي براعته في
البناء مما قد يفسد قواعده » ص ٢ من الكتاب المذكور . ص دار المعارف القاهرة

وجاء « حديث الأربعاء » بعد ذلك لكي يبيّن عن وظيفته هامة للناقد الأدبي عند طه حسين — متأثرا بالشك الديكارتى — تتجلى في وجوب تمرد الناقد على التبعية والميل في التدقيق والمقارنة من خلال إتقانه لعلوم اللغة والبيان والتاريخ ومناهج البحث — يعتمد على الحس الدقيق المرهف والدق المهدب^(١) المهتمى مجليا شخصية الناقد فيما يقدم من دراسة وفيما يصور من مواطن الجمال في الآثار الأدبية .

فإذا حاول طه حسين ناقدًا تناول نص شعري قديم — كمعلقة لبید على سبيل المثال — نراه « يمتح من كل مصادر المعرفة في سبيل تأكيد الحدوس المباشر للناقد إزاء العمل المنقود ، ودعم الانطباعات النهائية الخالصة كما تتجلى الطبيعة الأساسية لهذا النقد في وجوب اهتزاز الناقد إزاء جزئيات اللغة خلال سياق العمل الشعري^(٢) وهذا هو ما يجعل نقد طه حسين — رائداً — نقداً انطباعياً تأثرياً يعود بنا إلى ما سبق أن ذكرناه من استخلاص لوظيفة الناقد في القديم من معرفة أصول صنعة البلاغة من خلال تعمق الألفاظ واستخراج ما في أحشائها من معنى مدخر بالاضافة إلى وظيفة هامة سنها طه حسين لمعظم نقادنا المعاصرين ألا وهى « الطابع الجدلي الذى يغلب عليه لرسوخ إيمانه بحرية الكاتب في إبداء رأيه النقدي في مسلمات عصره وقلبه للأوضاع المألوفة في عرف الناس^(٣) » إلا أن طه حسين يركز في نقده — كما يرى محمد مصطفى بدوى ، وهو من الذين تتلمذوا على طه حسين بكلية الآداب

(١) عن تطور مراحل خبرة التدقيق الفني ، يمكن الرجوع إلى مقال بعنوان « دراسات نفسية في تدقيق الشعر » ، د. مصطفى سويف ، مجلة « المجلة » القاهرية ، السنة السابعة العدد (٧٧) مايو سنة ١٩٦٣ من ص ٢٥ إلى ص ٣٢

(٢) انظر مجلة « الحياة الثقافية » / ص ٤٣ ، وزارة الإعلام والشئون الثقافية بنونس العدد السادس من السنة الرابعة نوفمبر ديسمبر سنة ١٩٧٩

(٣) نظر نفس المجلة نفس العدد ص ٦٥ . ص ٦٦

جامعة الاسكندرية في الأربعينيات - « على التركيب اللغوى بالرغم من
انه لم يكن عاجزا عن النقد الفنى ' ويستدل على ذلك بنقده لقصيدة
لمتنبى

« وفار کا . کالریع اشجاء طاسہ

وخاصة في تعليقه على البيت

« سحب من العقبان يرحف تحتها سحب

إذا استسقت استسقت صوارمها «^{٢١}

هذا النقد للتركيب اللغوى النقدى وفق ثقافة الناقد التأثرى ، هو فى أساسه منعم إلى ما جاء فى وظيفة الناقد الأدبى قديما^(٣) بل إنه ليعد أساسا

(١) انظر نفس المجلة ونفس العدد ص ٦٥ ، ص ٦٦ . ولقد دلال محمد مصطفى بدوي على قدرة طه حسين في مجال « النقد الفني » حين تلمس في حديثه عن معلقه « لبيد » كتابه « حديث الأربعاء » الخيوط الأولى للحديث عن مفهوم الوحدة في الشعر والذي اتخذها الدكتور بدوي مطلقاً للمناقشة الجدلية الفنية (تماماً كأسلوب طه حسين) للحديث عن مفهوم الوحدة الفنية في الشعر العربي كتابه « دراسات في الشعر والمسرح » سنة ١٩٦٠ تحت عنوان « الوحدة الفنية للشعر » ثم تلقفها منه زميله وأستاذي الدكتور العشماوي مطبقاً فكرة « الوحدة العضوية على القصيدة العربية » بكتابه إقصايا النقد الأدبي والبلاغة بين القديم والحديث » سنة ١٩٦٧ ، ثم قمت أنا - بتوجيه من أستاذي الدكتور محمد زكي العشماوي - بدراسة للماجستير تحت عنوان « وحدة القصيدة في الشعر العربي الحديث » سنة ١٩٧٢ .

{(٢) انظر نفس المجلة السابقة ونفس العدد ص ٦٥ .

إ(٣) بقول « طه حسين » في كتابه « مع المتنبي » ص ١٨٠ « الطبعة القديمة لدار المعارف بمصر »
عن شعر المتنبي في طور اتصاله بسيف الدولة : ... لفظ المتنبي إذن في هذه السطور جزل ، لا يستطيع
المتنبي أن يبلغ به جزالة أجزل مما وصل إليه . ومعناه فخم دقيق مستقيم إلى أقصى ما يستطيع الشاعر أن يبلغ
من الفخامة والدقة والاستقامة .

وللمتنبي في هذا الطور عيوبه اللفظية والمعنوية التي لا تأتيه من تقليد نفسه وذوقه وطبعه ومزاجه الخاص :
أدير عقله وشعوره وحسه على هذا النحو ، فأدير تعبيره على النحو نفسه أيضاً .

(ما وصح تحتہ خط دلیل علی وظیفۃ الناقد عند طہ حسین التأثریۃ اللغویۃ المتصلۃ بأسلوب الناقد العربی
القدیم)

لمنطلقات نقدية في حقل وظيفة الناقد المعاصر عند كثيرين من ناقدينا متأسين
درب طه حسين وعلى رأسهم الدكتور محمد مندور .

ثانياً — الدكتور محمد مندور :

لم تكن الطريق ممهدة أمام الدكتور مندور حين اختار أن يستقرىء نظرية
الأدب في إطارين رئيسيين هما : فنون الأدب المختلفة ، ومناهجه المتعددة ، لقد
اختار مندور تلمس بدايات الطريق الشاقة محاولاً جهده اكتشاف مسارنا الأدبي
الخاص موضعاً أن وظيفة الناقد تقتضيه استخلاص النظرية العامة في الأدب من
الملاحق القديمة لأدب أمته وحضارتها في اتصالها الوثيق بآداب العالم وحضارته ،
لذلك كان كتابه « النقد المنهجي عند العرب » دراسة علمية متذوقة للتراث
النقدى في اللغة العربية — سبقه إليه المرحوم — طه أحمد إبراهيم في كتابه
التقنيى الرائد للنقد العربى « تاريخ النقد الأدبى عند العرب »^(١) ، فإذا أضيف
إلى النقد المنهجي كتاب مندور الآخر « فى الميزان الجديد » استطعنا أن
نستكشف المرحلة الأولى لمفهوم وظيفة الناقد عنده فى استناده إلى الدوق
المأرب على قراءة عيون الأدب الخالدة وما يصاحب هذا الدوق الحبير من
معاناة ترتفع إلى مستوى الخلق والابداع ، وذلك لأنه إذا كانت دراسة الأدب فى
نهاية الأمر هى تذوق النصوص فإن استقصاء الملاحق الذاتية والخصائص المفردة لهذا

(١) إن لى رأياً فى ذلك قوامه « التأثير والتأثر » ومؤداه أن كتاب « تاريخ النقد الأدبى عند العرب »
تأليف طه أحمد إبراهيم هو التقنيى النقدى الرائد للجهد بلاغى العرب ولقد غنله وهذا ما يغلب على الظن —
د. مندور مضيفاً إليه تذوقه المدرب الخاص فاستفاض حتى ظهر كتاب « النقد المنهجي عند العرب » وعن
مزاج الاثنين « تاريخ النقد » لطله إبراهيم و « النقد المنهجي » لمندور مع قراءة لكتاب الشعر لأرسطو جاءت
رسالة د. محمد شكرى عياد للدكتوراه « كتاب الشعر لأرسطو طاليس وأثره فى البلاغة العربية » . ويطلبنا
بعد ذلك كتاب د. إحسان عباس « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » والذي استنار بالكتب السابقة مع
إضافته لدراسة بعض المخطوطات والاستفادة من أسلوب من سبقوه فى التناول النقدى التأثرى ، مما حدا بجابر
عصفور أن يضع كتابه « الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى » مضيفاً وجهة نظر فلسفية جمالية
متداخلة تحاول سير أغوار متطورات البلاغة العربية لقسوها على تجميع مفهوم فلسفى للصورة الفنية .

العمل الفني هو وظيفة الناقد الأدبي .^(١)

يقول مندور عن الآمدى فيما يتصل بأسلوبه (أى الآمدى) فى النقد خلال كتابه « الموازنة » :

فالذى لا شك فيه هو أن الآمدى كان له ذوقه الخاص فى الشعر . . . وإنه لمن العبث أن ندعو النقاد إلى أن يكونوا علماء فيتجردوا عن كل ذوق شخصى ، وذلك لأنه ليس فى الأدب قواعد عامة تستطيع أن تطبقها آليا . . . وإنما هناك ذوق هو أساس كل نقد أدبى ، وهناك خبرة بالشعر ومعرفة بالأدب وباللغة نحاول أن نعزز بها أذواقنا ونعللها كلما وجدنا إلى ذلك سبيلا »^(٢)

فالخبرة بالشعر عند مندور وباللغة هما عدة الناقد فى تشكيل ذوقه المدرب مما يجعل — فى رأى مندور — أمر الصياغة فى الأدب الفنى ليس أمرا شكليا ، فهو « ليس أمر مجازات وتشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء أو لايضاح المعنى أو تقويته ، بل أمر الابداع الفنى فى صميم حقيقته فى محاولة الأديب خلق قيمة فنية لها أصولها فى نفسه ، ومن هنا تمايز الكتاب بطرق صياغتهم ، وأدق ما يكون ذلك التمايز فى موسيقى كل منهم ، والذى لا شك فيه أن لكل نفس موسيقاها الداخلية وأن الأسلوب هو مرآة تلك الموسيقى ، وأن الكاتب الأصيل العميق هو من تُجسُّ

(١) يقول الدكتور زكى نجيب محمود « عن الذوق والناقد الأدبى » فى كتابه (قشور ولباب) دار الشروق سنة ١٩٨١ ط ٢ ... « هذا التأثير الفريد المتميز ، الذى تنطبع به نفسك استجابة لموقف فريد متميز كذلك هو الذوق ... ص ٧٤ .. وإذا أصررت على أن تكون ناقدًا فلا مندوحة لك عن خطوة بعد قراءة « التذوق » خطوة هى وحدها التى تجعلك ناقدًا ، وهى أن تسأل نفسك ماذا فى هذه القصيدة من العوامل الموضوعية التى أثارت فى نفسى هذا الشعور أو ذاك ؟ ... ص ٧٧

(٢) انظر « النقد المنهجى عند العرب » - د. محمد مندور ط سنة ١٩٦٥ ، ص ١٤٢ / دار نهضة .. للطبع والنشر / الفيحالة / القاهرة .

بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها»^(١)

إن الدربة على استكناه موسيقى الشعر من خلال طرق الصياغة هو علامة على تأثرية مندور في ممارسته وظيفته الناقد ، مما يوحي لنا بوضوح أنه تلميذ وفي — ولكنه متميز — لطله حسين في وجوب اهتزاز الناقد إزاء جزئيات اللغة خلال سياق العمل الشعري — كما سبق أن ذكرنا — وهذا الاهتزاز لجزئيات اللغة في مسارب العمل الشعري| هو الذى يشهد بقوة التصوير اللغوى على الإيحاء ، ذلك الذى لا يمكن أن يولده أى تعبير مجرد ، بل هو وليد القوة الرمزية التى ترقد تحت العبارة من خلال إدراك الناقد لهذه القوة الرمزية المستسرة فى التركيبة اللغوية التى قال بها .عبد القاهر حين تحدث، عن النظم^(٢)

ولكن مندوراً فى نقده يتفاعل تفاعلاً حياً عميقاً بين ما حصله من نظريات النقد الأوروبى وبين ثقافته النقدية العربية (كما تمثلت فى النقد المنهجى عند العرب) والتى كان لطله حسين أثره الذى لا ينكر فى ابتعاثها بنفس مندور مما حدا بالأخير أن يفرد جزءاً غير يسير فى كتابه فى الميزان الجديد « لنظرية عبد القاهر الجرجانى ، والنظم عند الجرجانى والنوق عند الجرجانى»^(٣)

إلا أن مندوراً — رغم تلمذته النقدية العربية لغويا تأثرها على يدي طه حسين — لم يكن بالمحتذى المقلد دون وضوح شخصيته فى مجال وظيفة الناقد ،

(١) انظر « لى الميزان الجديد » / د. محمد مندور ، الطبعة الثانية ص ٩٩ - مطبعة نهضة مصر / القاهرة .

(٢) انظر هنا البحث ص ٣٧٣ عند الكلام عن وظيفة الناقد عند عبد القاهر ، ومندور يميل بهواه لى « وظيفة الناقد مع الآمالى لى موازنه التأثيرة بين الطائين ويظهر ذلك فى كتابه « فى الميزان الجديد » .
ين حدينه عن التأثيرة التى عمادها النوق المدرب المعال ص ١٣١ من الطبعة السابقة .

(٣) انظر « لى الميزان الجديد » ط ٢ من ص ١٢٤ إلى ص ١٦١ / مكتبة نهضة مصر ومطبعها .

بل هو كما سبق أن قلت — متمايز — عن طه حسين ولعل هذا التمايز يبدو في كتابه « الشعر المصري بعد شوقي » حين حديثه عن شعر إبراهيم ناجي تقدياً فنراه يعلق على قصيدة ناجي « العودة » وهي من ديوان « وراء الغمام »^(١)

. . . « فهذه القصيدة التي أحسبها من روائع النغم في الشعر العربي الحديث تقطع بأن الدعوة إلى التجديد كانت قد نضجت واستقام فهمها ، وذلك لأن القصيدة تدرج تحت فن عربي قديم رائع هو فن بكاء الديار . ومع ذلك أى جودة في هذه القصيدة وأى أصالة ، وأى جمال في هذا التصوير البياني الرائع الذي جسم المعنويات أروع تجسيم وأقواه ، فالبلى يبصره الشاعر رأى العيان ، ويداه تنسجان العنكبوت . وهو يسمع أقدام الزمن بل وخطى الوحدة فوق الدرج .

وكل ذلك فضلاً عن ذلك الجو الروحي الذي تسبح فيه القصيدة كلها فتنفذ نسمايتها إلى النفوس بأسى مشج يبلغ في قوته رغم رهافته قوة العاصفة التي تثير الوجدان وتحرك أعماق النفس ،

ولكن هذا التجديد المرهف في التصوير البياني لم يرق فيما يبدو بعض كبار أدبائنا الذين لم يستطيعوا أن يتحرروا من معاجم اللغة ودلالاتها المتحجرة حتى لنرى طه حسين يأخذ في مقال له بالجزء الثالث من « حديث الأربعاء » عن ديوان « وراء الغمام » — يأخذ على الشاعر ناجي قوله في قصيدة « قلب راقصة » (وراء الغمام ص ٣٦)

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقا في الفكر والسأم
فمضيت لا أدري إلى أين ومشيت حيث تجرني قدمي

(١) انظر « محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي » الحلقة الثانية ص ٦٠ ، ص ٦١ / معهد الدراسات العربية العالية / جامعة الدول العربية سنة ١٩٥٧ / القاهرة .

فيزعم أن الشاعر المجيد لا يستقيم له الاستغراق في الفكر والسأم معا (فالمفكر لا يسأم والسائم لا يفكر لأن التفكير يشغل صاحبه حتى عن الضيق والتعب والسأم ، ولأن السأم لا يمكن صاحبه من التفكير ولا يخلو بينه وبينه ، وعلى كل حال فقد أمسى الشاعر ضيقا متعبا مغرقا في السأم والتفكير فخرج لا يدرى إلى أين ، ومضى حيث تجره قدمه .

فانظر إلى هذه الصورة التي لا تلائم شعراء ولا تلائم لغة ، فالقدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله متاثلة مكدودة إن لم يتح لها النشاط وإنما يجر صاحب القدم ، أنه إذا خرج فاترا مكدودا لا يقوى على المشي ، ولكن الشاعر أراد قافية تلائم السأم فجعل قدمه تجره على حين كان ينبغي أن يجرها هو) .

يقول مندور . . . « فهذا النقد الجارى على منطق الفقهاء أبعد ما يكون عن الفهم الدقيق لحقائق النفس البشرية ، ففى زعمه أن السأم لا يجتمع مع التفكير كما أنه أبعد ما يكون عن عبقرية اللغة والفن عندما أخذ على الشاعر قوله : إن قدمه أخذت تجره بدل أن يجرها هو ، فالسأم كما يكون نتيجة لفراغ النفس من كل فكر أو إحساس ، قد يكون أيضا من إطالة التفكير واجتراره ، بل قد يكون منصبا على السأم نفسه كما أن التعبير بالقدم التي تجر صاحبها تعبير رائع دقيق لأنه يوحى بالحالة النفسية التي كانت مسيطرة على الشاعر أكبر الإيحاء ، فهو لا يسير عن قصد وإرادة وهدف ، بل يتحرك في شبه آلية ، وعندئذ تجره قدمه لا العكس كما يريد طه حسين بمنطق الفقيه »^(١)

إن مندورا في نقده هذا كان أبرع وظيفيا — ناقدًا متذوقًا — من أستاذه طه حسين في فهمه للتركيبية اللغوية لدى إبراهيم ناجي شاعرا ، حيث إن فهمه (أى مندور) لايحاءات الاستعارة الجديدة في « تجربتي قدمي » وما يستتبعها

(١) نفس المرجع السابق ص ٦١

من الشرود الذى أوقعه الموقف بنفس تاجى فجعله أسيراً لما تأمره به قدماء الواهيتان^(١) وقد سيطر عليه الذهول — هذا الفهم يشير إلينا أن « مندورا » قد وعى وتمثل — بل وأضاف من تأثيرته النقدية — فلسفة عبد القاهر الجرجاني إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل مجموعة من العلاقات و . . . » أن الألفاظ المفردة التى من أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ، ولكن لأن يفهم بعضها إلى بعض . . . فالهم فى اللغة ليس الألفاظ ، بل مجموعة الروابط التى نقيمها بين الأشياء يفضل الأدوات اللغوية . . . »^(٢)

إن هذا المنهج النقدى اللغوى — والذى تبين لنا لدى الناقد محمد مندور — أول من أشار إلى صلته « بأحدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوروبا لآيامنا هذه ألا وهو مذهب العالم السويسرى الثبت « فزنداندى سوسير » الذى توفى سنة ١٩١٣ . . فى طريقة استخدامه كأساس لمنهج لغوى (فيلولوجى) فى نقد النصوص »^(٣)

فاللغة هى التى تسيطر على الأدب ، والنحو (لب الفن فى نظرية النظم) هو الذى يسيطر على اللغة ، ووظيفة الناقد هنا هو أن يدرك بدوقه المدرب خلال المناقشة والتعليل ما تسلك إلى نفسه — تأثيراً — من سمات تجعله يميز

(١) وهذا موجود شعر « كامل الشناوى » مثل قوله فى قصيدة « لا تكذبى » ... « ويضيع من قدمى الطريق » حين ذهل لما رأى من أحبها فى موقف « الخيانة الداعرة » مع آخر .

(٢) انظر « دلائل الإعجاز » ص ٢٨٧ ، ص ٢٦ / عبد القاهر الجرجاني .

(٣) « النقد المنهجى عند العرب » نفس الطبعة التى سبق أن أشير إليها ص ٣٢٧ ، وهو فيما يبدو أول خيط فيما سيأتى من حديث عن « البنيوية » التى أرى أن بلاغى العرب هم أصحابها مهما بدا أنها شكل نقدي معاصر وهو ما سمي « بالنقد الجديد » إلا أنها كما يقول الدكتور شكرى عياد - تناولت ميادين أوسع نطاقاً

(انظر مقالا بعنوان « النقد الأدبى بين العلم والفن » د. شكرى عياد / مجلة الفكر العربى ، يناير / فبراير سنة ١٩٨٢ العدد ٢٥ ، معهد الإثراء العربى / بيروت ص ٢١٤ ، ص ٢١٥) .

بين الأساليب المختلفة مما يصدق معه قول « لانسون » . . . « لن نعرف قط
النيء بتحليله تحليلًا كيماويا أو بتقرير الخبراء دون أن « تذوقه »
بأنفسنا »^(١) . ومن قبل « لانسون » قال البحترى ردا على عبيد الله بن طاهر
في تفضيله شعر مسلم على شعر أبي نواس وفقا لما قال به اللغوى يحيى ثعلب ،
« يا أمير المؤمنين إن أبا نواس أشعر من مسلم ، ولا علم لثعلب وأضرا به ممن
يحيط بالشعر ولا يقوله ، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه »^(٢)

وهذا — في عرف مندور — هو حال الأمر مع من يتصدى للنقد عارفا
بوظيفته من حيث هو فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب مستعينا بضروب
من المعارف أهمها حاسة التقاط التركيبة اللغوية في سياقها الجديد ، ولعل
الشعراء هم أكثر الفنانين وعيا بتجربة النقد التأثرى — المنضبط بطول دريتهم —
دون غيرهم^(٣) ولم يكن الناقد د . محمد مندور يغفل — في لحظة من لحظات
تنظيره النقدي أن يبين من خلال التطبيق على نصوص الشعر العربى ، قيمة
التركيبة اللغوية موسيقيا في بنية القصائد وأثر هذه التركيبة في توجيه المذاهب
الأدبية الوجهة التى تميزها عن بعضها البعض فتجعل هذا كلاسيكيا والآخر
رومانسيا والثالث رمزيا وكان أن توصل خلال هذه المرحلة التطبيقية النقدية إلى
نظريته في الشعر المهموس^(٤)

(١) « في الميزان الجديد » نفس الطبعة السابقة ص ١٢٠ .

(٢) « في الميزان الجديد » نفس الطبعة السابقة ص ١٣٦ .

(٣) سرى ذلك عند « إليوت » و « عبد الصبور » و « أدونيس » في دراساتهم النقدية متمثلة في
« العابة المقدسة » « حياى في الشعر » « زمن الشعر والثابت والمتحول » .

(٤) انظر تحليل د. مندور في كتاب « في الميزان الجديد » لقصيدة « أخى » التى قالها ميخائيل نعيمة
عقب الحرب العالمية الأولى ص ٥٠ إلى ص ٥٥ وكذلك قصيدة « يانفس » « لنسيب عريضة » من ص
٥٥ إلى ص ٦٤ تحت باب « الأدب المهموس » وقد أحد مندور هذه التسمية فيما يبدو عن الشاعر
« وردروب » وهو رومانسى حين كان يتحدث عن أخيه (أعنى وردروب) جود بقوله : « silent Poets »

. ففى كتيبه « فن الشعر » يقول عن قصيدة « أخى » لميخائيل نعيمة . . . « والظاهر أن هذه القصيدة الرائعة قد استهوت بوزنها ونغماتها الموسيقية ومضمونها الجماعى ، أفئدة الأجيال التالية من شعرائنا إشبان ، وربما كانت حماسى لها فى مطلع حياق الأدبية ، ونضالى الحار فى سبيل كل ما سميته عندئذ بالأدب المهموس ، وتفضيلى له على الأدب الخطاى التقليدى ذات أثر فى لفت أنظار شبابنا الشعراء إليها »^(١)

وفى حديث مندور عن « الصورة والشكل » يقول :

. . . « أما من ناحية الصورة والتركيب الموسيقى للقصيدة العربية فيخيل إلينا أن هذه القضية لم تدرس بعد فى شعرنا العربى دراسة علمية يجب أن تركز على المنهج التاريخى والمنهج المقارن معا ، وذلك لأننا لونغظرنا إلى صور الشعر وتركيباته فى الآداب العالمية لوجدنا أنها اتخذت أشكالا متباينة ، فالملحمة الشعرية كانت لها صورتها وتركيبها الموسيقى والمسرحية الشعرية كذلك ، بل إن القصائد الغنائية التى تعيننا هنا قد اتخذت هى الأخرى عدة صور وتراكيب فى الآداب العالمية الكبيرة .

وإذا كنا لا نستطيع استقصاء كل هذه الصور والتراكيب فلا أقل من أن نختار بعضها لنركز عليها فى الدراسة المقارنة التى تستطيع وحدها أن تكشف لنا عن صورة القصيدة العربية وتركيبها ، بل وان تعيننا على تفسير هذه الصورة^(٢) وذلك التركيب

وبقول أيضا . . . « لماذا لم تتنوع الصور والتراكيب الموسيقية فى شعرنا

! أنظر كتاب : The Art and Craft of Poetry Lawrence J. Zillman P. 31 Collier Books New York 1966.

(١) « فن الشعر » / المكتبة الثقافية (١٢) د. محمد مندور ص ٧٩ / وزارة الثقافة والإرشاد القومى / الإقليم الجنوى / الإدارة العامة للثقافة / نشر دار القلم بالقاهرة .

(٢) « فن الشعر » د. محمد مندور ص ١٠٩

العربى التقليدى كما تنوعت عند الغربيين . . . »

وكذلك يقول . . . « فى الحق إننا لا نستطيع أن نجد تفسيراً لرقابة التركيب الموسيقى للقصيدة العربية التقليدية وتحجر صورتها إلا فى أثر البيئة عليها سواء منها البيئة الطبيعية أو البيئة الاجتماعية . . . »^(١)

ويكرر القول . . . « ومن المؤكد أنه لم يكن من قبيل المصادفة تنوع وتغير التركيب الموسيقى للقصيدة العربية ، فى بلاد الأندلس حيث تتنوع مشاهد الطبيعة . . . فنشأ فى الشعر الشعبى أنواع من التراكيب الموسيقية المختلفة^(٢) »

هذا الإلحاح من جانب مندور « حول التركيب الموسيقى للقصيدة عموماً فى شتى صورها جعلنا نستشعر أنه يعنى أن « كل كلمة إنما هى جزء فى جملة وأن كل جملة جزء فى فقرة وأن كل فقرة جزء فى موضوع ، وعلى الناقد أن يدرس وظيفة كل هذه الأجزاء فى « سياق » العمل الفنى »^(٣)

فوظيفة الناقد الأدبى عنده وظيفة « تقويمية » تقوم على « الانطباعات الذاتية » وعلى « الحدس » ، ومن ثم فالناقد عند مندور — وهو نفس ما جاء به البنيويون أو الأسلوبيون فيما بعد — يقدم مقاييس يمكن أن تعد موضوعية للعمل الأدبى لأن لغة الأدب تكشف عن « الطاقات التعبيرية » الكامنة فى اللغة العادية والتي لا تظهر إلا باستخدام « الفنان » لها استخداماً متميزاً .

وهذا نفس ما قال به الإمام عبد القاهر فى نظريته عن النظم أو كما يقول

(١) « فن الشعر » د. محمد مندور ص ١١٢

(٢) « فن الشعر » د. محمد مندور ص ١١٥

(٣) | مجلة فصول / مجلة النقد الأدبى / المجلد الأول / العدد الثانى / يناير ١٩٨١ / مقال بعنوان « علم اللغة والنقد الأدبى » أ. د. عبد الرأجى ص ١١٨

« تشومسكى » (اللغة الخلاقية) التى يتولد عنها ما لا نهاية له^(١) من الالفاظ
فى نفس القارىء أو السامع المدرسين .

إن « مندوراً » دائم التذكير — ناقداً تأثيراً شمولى الثقافة — بأن الوظيفة الأولى
للغة ليست نقل المعانى المحددة وإنما هى وسيلة للإيحاء كما يقول الرمزيون إذ « إن
الأدب عندهم لا يسعى إلى نقل المعانى والصور المحددة ، وإنما يسعى إلى نشر
العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارىء أو على الأصح الإيحاء
بها »^(٢)

ففى قصيدته « الوداع » من ديوان « وراء الغمام » لناجى (ص ٥٥)
يقول مندور حول هذا البيت :

« وإذا النور نذيرٌ طالعٌ وإذا الفجر مُطلٌ كالحريق

(١) أخذنا تشومسكى تقسيم سوسير للغة إلى لغة وكلام ، وأطلق على الظاهرة الأولى تعبير (Competence) وعلى
الثانية (Performance) وقد قصد بالتعبير الأول (لغة) تلك القدرة التى يكون لدى كل فرد من أفراد مجتمع
معين ، بالتى تمكنه من التعبير عما يريد بجمل جديدة ربما لم يسمعها من قبل ، أى التى تمكنه من تكوين
ما يريد من الجمل الجديدة .. ويسمى تشومسكى هذه الملكة « المعرفة اللغوية » ويعتقد بأن أهم مقومات
هذه القدرة هى معرفة الفرد بالقواعد الصرفية النحوية التى تربط المفردات بعضها ببعض فى الجملة بالإضافة
إلى معرفة مجموعة أخرى من القواعد أطلق عليها اسم القواعد التحويلية (Transformational Rules) تعمل
عملها فى البنية الباطنية العميقة من الجملة ، وهى البنية التى تحمل المعانى (أو الإيحاء) فتحولها إلى الشكل
الخارجى الذى يعبر عنه بالأصوات ...

(انظر « أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة / د. نايف حرما من ص ١١٥ إلى ص ١٢٠ عالم المعرفة
/ الكويت / العدد رقم (٩) سبتمبر سنة ١٩٧٨) وقارن هذا الكلام بما قال به عبد القاهر الجرجانى فى
« دلائل الإعجاز » حين يقول « فليس النظم إذاً إلا أن تضع كلامك الوصف الذى يقتضيه علم
النحو ... (انظر : أعلام العرب رقم (٩) عبد القاهر الجرجانى ص ١١١ إلى ص ١١٨ / د. أحمد أحمد
وى / المؤسسة المصرية العامة / أغسطس سنة ١٩٦٢ .

(٢) الأدب ومذاهبه / د. محمد مندور ص ١١٠ ط (٣) / مكتبة هضبة مصر ومطبعها .

. . . « وبالرغم من جمال هذا الشعر الذى يجمع بين بساطة الاحساس وصفاته وقوة التعبير وأصالته عجبت إذ رأيت السيدة نعمات أحمد فؤاد فى كتابها عن ناجى تعيب قوله : « وإذا الفجر مطل كالخريق » زاعمة أن الفجر لا يمكن أن يشبه الخريق وهو بطبيعته ندى رطب . وهذا أيضا من نقد القفهاء ، الذين لا يستطيعون النفاذ إلى أسرار الشعر ، فالشاعر هنا لا يتحدث عن الفجر الندى الرطب الذى تعرفه السيدة نعمات ، وإنما يتحدث عن الفجر الذى وضع حدا لليل الجميل الذى كان يضم الشاعر وحييته فرأى فى ضوء هذا الفجر حريقا يوشك أن يلتهم لحظات السعادة التى كان يتغم بها فى ظلال الليل ، وهذا التعبير وحده يعدل ديوانا من الشعر التقريرى الدارج » .^(١)

هكذا يرى مندور أن وظيفة التشبيه « كالخريق » ليست نقل معنى أو صورة محددة أو بمعنى آخر ليست هذه الوظيفة فى التنبيه الساذج على وجود علاقة بين الفجر الدامى (وهو المشبه) وبين المشبه به (كالخريق) إذ « العلاقة هنا لم تعد فى الشكل الخارجى ، بل فى الواقع النفسى لطرفى التشبيه حتى ولو كان هذان الطرفان ينتميان إلى مجالين مختلفين من مجالات الحواس ، كأن يكون أحدهما من مجال المرئيات ، والآخر ، من مجال المشموم مادام كل منهما ينتهى إلى صفحة النفس ويؤثر فيها تأثيرا متشابها هو أساس المجاز ، فالسكون مثلا من مجال السمع وأشعة الشمس من مجال البصر ، ولكن السكون قد يثير اطمئنانا وبهجة فى النفس يشبهان ما يثيره فيها ضوء الشمس ، وعندئذ يحق للشاعر أن يصف هذا السكون بأنه مشمس بجامع وحدة الوقع النفسى دون أن يكون فى عمله هذا خروج على أصول اللغة أو أصول البيان ، وإذن فالرمزية من الناحية اللغوية إنما تستند إلى أصل ثابت فى لغتنا وفى لغات العالم كافة ، بل إلى الأصل الذى أثرت بفضلها فى جميع اللغات واكتسبت وسائل جديدة للتعبير بدل الاكتفاء

(١) « محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوق » / د. محمد مندور / الحلقة الثانية ص ٦٢ / معهد الدراسات العربية العالية / جامعة الدول العربية / القاهرة سنة ١٩٥٥ .

لعل هذا المنهج الجريء الذى يجدد فى وعينا النقدى وظيفه البلاغة العربية هو أثر من ريادة طه حسين^(٢) — أستاذ مندور — فى مجال تحويل بلاغتنا العربية القديمة من بلاغة جامدة إلى حالات من التذوق الجمالى اللغوى الجامع لشتى الثقافات بما فى هذه الأخيرة من صلات قرى نفسية تضيء السبيل أمام أجيال ممن يتغنون رفد ثقافتهم العربية بثقافات تنبض بواقع نفسى معاصر حتى يمكن أن نخرج برؤية جديدة تتسم بسمات متميزة بين متذوق ومتذوق وناقد وناقد^(٣) ولسنا هنا ببعيدين عما أراده عبد القاهر فى مفهومه لتذوق البلاغة

(١) أنظر « فن الشعر » - د. محمد مندور ص ٧٠ ، ص ٧١ - سلسلة المكتبة الثقافية الكتاب رقم (١٢) .

(٢) انظر « محمد مندور وتنظيم النقد العربى » . د. محمد برادة ص ٢٥٠ ط ١ سنة ١٩٧٩ - دار الآداب / بيروت .

(٣) ويعد الدكتور زكى نجيب محمود - فى كتابه « المترجم والمغرب الأمثلة » ص ٤٠ ، ص ٤٢ (فنون الأدب) لتشارلتن ط ٢ سنة ١٩٥٩ - من الذين أسهموا إسهاماً نقدياً فى مجال تذوق البلاغة العربية حين أخذ يعلق على هذا البيت :

قوم إذا استنبح الأضياف كلهم قالوا لأهم نولى على النار

فهو ينحو نحو عبد القاهر فى نظريته — النقدية اللغوية السجوية — عن النظم ، بل إنه يعقد صلة بين نقاد العرب والنقاد الأوروبيين المعاصرين فى كتابه (قشور ولباب / دار الشروق سنة ١٩٨١ . ص ٩٨ ، ص ٩٩) حين يقول . . . « فقد رأيت شياً شديداً بين « سينجارن » و « عبد القاهر الجرجاني » كما رأيت شياً بين « بلاكمير » و « الأمدى » .

فإن يكن « سينجارن » قد ألح فى أن تكون عبارة النص الأدبى هى مدار النقد ، وأن يكون الحكم على الأثر الأدبى قائماً على مقدار أداء العبارة للمعنى المراد ، ولا شئ غير ذلك ، فقد ألح قبله عبد القاهر الجرجاني بتسعة قرون أو نحوها قائلاً : « الألفاظ خلم المعانى » وبأن العبرة لا تكون فى الألفاظ مفردة بل فيها مركبة فى عبارات ، لأن اللغة — كما يقول عبد القاهر — « ليست مجموعة ألفاظ بل مجموعة علاقات ، ومهمة الناقد الأدبى هى البحث فى تركيبية العلاقات اللفظية التى يبرأها أمامه ليحكم بمقتضاها ، فإن قال الناقد : هذه عبارة جميلة ، ثم إذا سأله : ما أساس جمالها ؟ عرف كيف يجيب لأنه سيشير إلى خصائص فى العلاقة الكائنة بين ألفاظها من حيث الاختيار والتقديم والتأخير والحذف والتصريح وما إلى ذلك . —

العربية^(١) واستنهاضها من إसार ركود المنظومات التي قيدتها — من قبله — طويلاً طويلاً فحولتها إلى هياكل جيدة السبك الظاهري لغويا بعيدة عن روح المعاشة الإنسانية مما يصدق عليه قول القاضي الجرجاني . . . « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال . . . وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتمام الخلقة ، وتناصف الأجزاء . . . وهي أحظى بالحلوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع بمازجة للقلب . . . »

إن القاضي الجرجاني في عبارته السالفة يرمى من ورائها — وإن تجنب التصريح — إلى هذا الذي بدأه عبد القاهر — نقداً تطبيقياً تذوقياً لغوياً نحويًا —

أما « بلاكمير » و « الآمدى » فكلاهما يضطلع في النقد بمهمة الجبارة كلاهما حتى الضمير يقلقه أن يترك بيتاً من الشعر من غير فحص اعتماداً على بيت سواه ، كلاهما ينقد ما أمامه من نصوص ولا يتحيز قبل ذلك سلباً أو إيجاباً ، وإذن فهؤلاء الأربعة ... يقيمون أحكامهم الأدبية على دراسة النص جزءاً جزءاً ، ولذلك نفى مستطاعهم أن يمللوا أذواقهم بما يمكن أن يسمى تعليلاً علمياً

ول كتاب الدكتور زكي نجيب محمود « في فلسفة النقد » / دار الشروق / الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ ص ١١٣ / يقول :

« لو كان الناقد الواحد ذا قدرة خارقة ، لتناول العمل الأدبي الواحد من كل وجهات النظر التي يفتح الله بها عليه ، حتى يستوعب شتى الأبعاد التي يمكنه بلوغ آمادها بادئاً من النص الأدبي الذي بين يديه ، فيبدأ - مثلاً - بتحليل بنائه اللغوي كلمة كلمة وعبرة عبرة ، بل أخشى أن أقول حرفاً حرفاً ، فيظن القارئ، أرى أمازح ، غير عالم بأن مثل هذا التحليل هو ما يدعو إليه رجال من أعظم أصحاب المجد المعاصر ، مثل « كيث بيرك » ، ويقوم بتطبيقه فعلاً على بعض الآثار الأدبية « أ.هـ.

وانظر للدكتور زكي نجيب محمود أيضاً كتاب « أفكار ومواقف » / دار الشروق ط ١ سنة ١٩٨٣ تحت عنوان (مبادئ التلويق الفني) ص ٦ ، ٧ حيث سجل انطباعاته مقارناً بين تحليل نقدي تذوق قام به أستاذ أجنبي لبيت من شعر وردز ورث في قصيدته المفقاة (The Daffodils أي « النرجس الأصفر » ، وبين محاضرة تقليدية في الأدب العربي لمخاض عربي يقدم على حد قول د. زكي ... « أحجاراً خشنة غلاطاً لا تقوى على هضمها أقوى المعدات » . أ. هـ .

(١) انظر « محمد مندور وتنظيم النقد العربي » د. محمد برادة ص ٢٤٩ ط ١ سنة ١٩٧٩ ، دار الآداب / بيروت .

حيث أثبتت الفضيلة الفنية لقول على قول آخر مثل قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » وأنه — من خلال ذلك النظم المعجز — أكثر شمولاً مما لو قيل « واشتعل شيب الرأس » فالمفروض أن الفعل يأتي بعده الفاعل وفق نظام النحو التقليدي « اشتعل شيب » ولكن إيجاء هذا التعبير التقليدي يخرج عليه القرآن في نظمه المعجز ليوحى بالشمول ناقلاً الفاعل ليصبح تمييزاً موحياً بسيطرة المشيب على كل الرأس ، وما كان مندور يبعد عن ذلك حين أخذ يبحث عن وسائل جديدة للتعبير بدل الاكتفاء بالوسائل القديمة — كما سبق أن ذكرنا منذ قليل — فليس من حق الناقد أن يصادر العمل المنقود بمجموعة من القوالب الفكرية الجاهزة ، أو أن يستغرق في التذوق الجمالي البحث للدرجة العمى عن الروابط المتينة بين الأدب والحياة ، بل إن عليه أن يرصد مكان العمل الأدبي من الحركة الأدبية والحركة الإنسانية على السواء ، وأن يكشف العناصر المكونة للعمل الأدبي بدءاً من اختيار الكاتب لموضوعه إلى الزاوية التي اختارها لمعالجة هذا الموضوع . فإذا وضع الناقد يده على عنصر الاختيار الفني — وهو أساس نظرية المحاكاة — وزاوية التصوير ، أمكن لمن يقرأ هذا العمل أن يحدد اتجاه السهم في موقف الفنان الفكري بأدوات فنية خالصة ، وذلك أن الأدوات الفنية القديمة كانت قاصرة على اكتشاف ظواهر الشكل وجانبه السطحي ، وقد حان الوقت لأن نستبدل بها أدوات قادرة على استيعاب الشكل والمضمون في وحدة متكاملة ^(١)»

هذا التمرد على الأشكال التقليدية بحثاً عن مقومات فنية جديدة هو الذي دفع « مندورا » — ناقدًا تأثريًا متجدداً — إلى الإعجاب ^(٢) بشعر شاعر متجدد متمرد التعبير مثل : أحمد كمال عبد الحليم في قوله « إلى الشاعر التائه » :

(١) انظر مجلة « الطليعة » السنة الخامسة مايو سنة ١٩٦٦ ص ١٤٦ مؤسسة الأهرام / القاهرة .

(٢) انظر « محمد مندور وتنظير النقد العربي » د. محمد يرادة ص ٢٥٧ .

- ما لعينك تبسمان ، وعيناي تموجان ثورة ووميضا .
- ما لقلبي ، وأنت قلبك راض ، يطلب النور والفضاء العريضا
- ما لروحي تكاد تقتل جسمي فتراه العيون جسما مريضا .
- ما لمثلي يرى الليالي سودا ، ويرى مثلك الليالي بيضا .
- ما لشعري طغى الجنون عليه ، أم ترى أنت لا تراه قريضا .

.....

- أنت تملو إلى النجوم إلى الزهر إلى الطير حينما يتغنى .
- ربة الخمر بآركتك فغنيت هراء ورحت تسأل دنا .
- في سماء الخيال ضم جناحك تقع بيننا فتصبح منا .
- دع جمال الخيال وادخل كهوفا للملايين وارو للكون عنا .
- إنما الفن دمة وهيب ، ليس هذا الخيال والته فنا .

.....

- قلب الطرف هل ترى غير جهل وهزال وآهة مكتومة ؟
- وعيون قد أغمضت وبخور أطلقوه فراح يذري سمومه ؟
- وجيوش من الخداع تمشيها أكف لغاية مرسومة ؟
- وأكف هي المنابع للمال أضاعت سنيها محرومة ؟
- دع جمال الخيال وادخل كهوفا للملايين وارو للكون عنا .
- إنما الفن دمة وهيب ، ليس هذا الخيال والته فنا .

إن مجموعة الأبيات الأولى تكثر فيها التساؤلات الملتهية بكلمة « ما » حيث تعترى الشاعر حالة الغيظ من هؤلاء المنعمين لا يحسون جحيم الحياة فهم في واد والأشقياء تعاسة في واد آخر ، يبدو الاسترخاء في نظرات أعينهم (عينك تبسمان) على حين تتدافع باستمرار أمواج الغيظ في أعين البائسين أمثال شاعرنا (عيناي تموجان ثورة) أما كلمة (ووميضا) فهي بارقة أمل في نفوس هؤلاء الكادحين عل ساعة الخلاص من المتمطين رخاوة نعيم أن تحين . إن الشاعر (أحمد كمال عبد الحليم) يعجب من اختلاف مشاعر كل من هذا المسترخى

نعيمًا - محلقًا في سماءات الخيال والانطلاق حالما أحلامًا لا نهاية لها (يطلب
النور والفضاء العريضا) - والآخِر الذى طحتته الحياة ونكبتته بأمثال « الشاعر
التائه » من ذوى الأموال والآمال لا يَأْبهون لفقراء الحياة الذين انتابت قلوبهم الحسرة
والمرارة فلا وقت لديها للاسترخاء الحالم ، وهذا ما يدفع الشاعر إلى التساؤل
المتعجب الممتلىء حسرة « ما لقلبي » .

بل إن الروح - وهى مصدر انبعاث حيوية الحياة ونبضها فى الانسان - هذه
الروح لدى من يعانون الفاقة ليست مصدر حياة إنها تنهش وتنهش فى جسد
المعوزين (تقتل جسمي) - ممثلين فى الشاعر - حتى يبدو صاحب هذا الجسد
شاحبا متهاككا لما يرى (الليالى السود) بينما ذلك التائه يرى - من منظوره
الخاص - (الليالى بيضا) وفى تعبير « الليالى بيضا » صدمة فكرية لنا نحن القراء
نستشعرها من الإيجاء الرمزي خلال هذا التعبير الصارم المتمرد الذى يزعم بأن
الليالى يمكن أن تكون « بيضا » ، ناهيك عن الشعر المجنون لأن طغيان الجنون
على مثل ذلك الشعر - وهو تعبير شكسبيرى^(١) من شأنه أن يدفع - أمام

(١) يقول شكسبير فى مسرحيته « حلم ليلة صيف » :

The lunatic, the lover and the poet are of imagination all compact

ويعلق « جيمس ريفز » على ذلك بأن الشاعر ليس كغيره من الناس لأنه يجمع فى إهابه شخصيات
سانية إلا أنه يتميز عن هذه الشخصيات بطاقة متطورة ذات مقدرة غير معهودة من السيطرة على اللغة .

«He did so by and through his Mastery of Language»

... He is not unlike other men he is like many different men, and separated from them only by
an abnormality developed power of speech»

Understanding Poetry (انظر)

by : James Reeves p. 44 & 45.

مخيلتنا بأن قائل هذا الشعر لا يأبه بما هو تقليدى من صيغ مألوفة لدى الشعراء بل إن شاعرنا - أحمد كمال عبد الحليم - لينتقى الكلمات الهادرة الفوّارة موقظاً أمثال هذا الذى لا يرى فى مثل كلمات - أحمد كمال عبد الحليم - شعراً لانفلات إيجاءاتها من قيود الرتابة التقليدية - مثلما كان يقصد الرمزيون - إلى واقعية متمردة تضجر « الشاعر النائه » الذى لا يمكنه استساغة هذه الأشعار المتمردة شكلاً ومضموناً - فيرميه عبد الحليم خصصاً إياه بالتبذل الشعري قائلاً « أو ترى أنت لا تراه قريضاً ؟ »

إن اختيار د . مندور لهذه القصيدة المعاصرة ذات الإيقاعات التمردة فى القوافى والعروض والصيغ ممثلة لمذهب ساد يوماً ما فيما يعرف باسم « المذهب الواقعي الاشتراكي » يجعلنا نتلمس فى وضوح أن اللغة فى سياقها الجديد - كما استكشف خيوطها الأولى عبد القاهر فى نظريته - هى إطار تعبيرى - يحمل مضمونها الوجود الروحي الفكري لشعب هذه اللغة .

والتّمرد على اللغة لا يتم إلا باللغة نفسها ، وتمرد الشاعر على اللغة من طور التحجر والجمود إلى طور المطاوعة والتطور هو فى الحقيقة رفض أن تظل طاقاتها الهائلة مأسورة فى قوالب شاحبة من كثرة الاستخدام حتى لتعطّلها عن ابتداع قوالب جديدة .

فاللغة العربية - عند الشاعر المتجدد - تطالبه بمواكبة ركض الحياة للتعبير عن مضامينها الجديدة بصيغ جديدة موائمة حتى لا تتخلف أثناء رحلة تعبيرها عن إنسانها المعاصر^(١) . ولو لم تكن لدى الشاعر وأصالته لما استطاع - دوماً -

(١) يقول الشاعر نزار قباني : « الشعر هو هذه اللغة ذات الصور العالى ، التى تلقى كل لغة سابقة ، وتعيد صياغتها من جديد .

(أنظر « ما هو الشعر ؟ » نزار قباني ص ٣٣ ط ١ سنة ١٩٨١ / منشورات نزار قباني / بيروت - لبنان)

الإتيان بصيغة إضافية تمكثنا - معشر المتذوقين - من رصد تركيبته المتمردة أو عبارة أخرى تركيبته الراضية للوقار اللغوي المتمرد على المعجم الشعري المؤلف^(١) بشرط أن يتوافر للشاعر الذى يتصدى لمحاولة الانقلاب على اللغة القديمة معلّم أساسى ، هذا المعلم هو احتواء هذا الشاعر أولا لهذه اللغة القديمة وامتلاك طبعها وآبدها وشاردها واستيعاب نثيرها وتنظيمها فى الفكر والفن ، والوقوف المفكر المستأنى على دقائق العلاقات والروابط التى تربط بين مفردات اللغة فى العمل الشعري على تعاقب أجيال هذا التراث الشعري المتواتر الفيضان ، مثل هذا الشاعر هو وحده الذى يمكن أن يكون مؤمّلا لإحداث هذا الانقلاب وتجسيد هذا التحول « فالشعراء - كما نسب حازم القرطاجنى إلى الخليل بن أحمد - أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود ، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه ، فيقربون البعيد ، ويبعدون القريب ، ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم ، ويصورون الباطل فى صورة الحق ، والحق فى صورة الباطل »^(٢)

إن مندورا يلقي عبثا هائلا على وظيفة الناقد كما يخيل إلينا خلال ما عرضنا إذ هو يعنى أن بصيرة الناقد الشاملة - عليها أن تستبين تطور فن الشاعر خلال تداوله للغة وأساليب صياغتها المتعددة المتجددة خلال مسيرته الفنية الشاقة

(١) انظر فى ذلك التمرد كتاب « ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر » - د . محمد أحمد العزب - سلسلة إقرأ العدد (٤٤٢) من ص ١٢٤ إلى ص ١٣٤ ، وانظر كذلك كتاب « ينابيع الرؤيا » لجبرا ابراهيم جبرا ص ١٢٨ ط ١ سنة ١٩٧٩ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت . وانظر كذلك د . زكى نجيب محمود كتاب « مع الشعراء » فى حديثه عن لغة أدونيس الشعرية ص ٨٧ / دار الشروق ط ١ سنة ١٩٧٨ .

(٢) منهاج البلاغ ١٤٣ - ١٤٤ ، وانظر العقد - ٥ / ٣٥٤ ، والصاحبى ٢٧٥ .

حتى يستحصده^(١) - لأن الشعر صعب طويل سلّمه كما يقول الخطيئة - ومن خلال هذه المتابعة المسترشدة بذوق الناقد المثقف يمكن أن تتكون له (أى للناقد) شخصية الفريدة والتي هي عماد توحد رؤيته الفنية متضافرة عناصرها - القديمة والحديثة^(٢) متضافرة قدراتها لتبرز ما في العمل الفني من عناصر - معظمها راجع إلى الحنكة في استعمال اللغة - تساعد على تشكيل ذلك العمل كائناً عضوياً حياً .

وهنا يبدو لنا أن «مندورا» كان له موقف خاص من أماكن تحقق الوحدة العضوية في الشعر الغنائى وحتمية وجودها في العمل المسرحى مما يذكرنا بتأثره بأستاذه طه حسين حين تحدث عن الوحدة المعنوية في معلة ليد بكتابه « حديث الأربعاء » من ناحية ومما يجعل اتصاله وشيخا من جهة أخرى بما جاء في بداية

(١) انظر مقال ذلك في حديث مندور عن الشاعر « أحمد زكى أوى شادى » في كتابه « الشعر المصرى بعد شوقى » الحلقة الثانية ص ٣٣ حين يعرض لرأى أوى شادى في غزارة شعره التى منعت من تحريك هذا الشعر قائلا : « وباستطاعة المحادل أن يلجأ إلى شعر أوى شادى نفسه ليجد الكثير من عيوب الصياغة الناتجة عن هذا الرأى الفريد - يقصد كلام أوى شادى عن غزارة شعره التى جعلته لا يتم بغربلته - مثل التورية حيناً ، والغموض والعجز عن الإبانة حيناً آخر ، ثم الحشو وهبوط أواخر الكثير من الأبيات هبوطاً ينطبق عليه ما يسميه نقاد الغرب بأذيل السمكة عند ما ترى البيت ينتهى بعبارة لا تضيف جديداً للصورة أو المعنى بل ويسهل حذفها إن لم يحسن لولا ضرورة الوزن والقافية . وكل ذلك فضلاً عن ابتذال الكثير من المعانى والصور وقرب منالها . . . »

وقارن هذا الذى جاء عن د . أوى شادى في نقد مندور له بما قاله نفس الناقد عن الشاعر مطران خليل مطران في كتابه عنه ننقش الجزء الأول (الحلقة الأولى) من الكتاب المذكور لتعرف أن وظيفة الناقد تلك المتابعة الدعوى لإنتاج الشعراء حتى يستبين له من خلال هذا الاستقراء - وهو ما فعله بلغاء العرب القدامى - دلنا عليه طه حسين معاصراً - مذهب هذا الشاعر في تناوله للتركيب الفنية لشعره باعتقاد الناقد على حاسته التدقيقية المدربة المثقفة .

(٢) انظر العمود الفقرى لمشروع التنظير النقدي عند د . مندور في ص ٢٥٥ من كتاب « محمد مندور وتنظير النقد العربى » ط ١ سنة ١٩٧٩ دار الآداب / بيروت .

بحسبنا من كلام عن وحدة العمل الفني عند أرسطو في نظريته عن المحاكاة^(١).
وانتهاء إلى فهم حازم القرطاجنى لهذه الوحدة .

يقول مندور في كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » . . . « والواقع أن
« وحدة القصيدة » لها قصة طويلة في أدبنا العربى قديمه وحديثه ، كما أن مفهومها
ظل غامضا لزمان طويل^(٢) . . . إذ نلاحظ أنه قد قصد بها أحيانا كثيرة في
نقدنا الحديث إلى « وحدة الغرض » وذلك لأن القصيدة العربية القديمة إذا
كانت عند ظهورها التلقائى قد تمتعت بلا شك بوحدة الغرض — إذ كان الشاعر
يقول القصيدة أوالمقطوعة لساعته في الأمر الذى يشغله — فإن التكسب بالشعر
لم يلبث أن حمل الشعراء على المديح ، وعز عليهم أن يقصروا عليه شعرهم فجمعوا
في القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم التلقائية القديمة ، وبهذا أصيبت
القصيدة للعربية بالتفكك وبخاصة في قصائد المديح ، وإن يكن كثير من القصائد
الأخرى قد توفرت لها وحدة الغرض على نحو ما نشاهد مثلا في غزليات العذريين
بل الغزل الحسى أيضا عند جميل والمجنون ، وابن ذريح وكثير وعمر بن أبى ربيعة
وكثير غيرهم .

ولكن لسوء الحظ رأينا أحمد شوقى يتابع الأقدمين في مدائحه فنراه مثلا يستهل
إحدى مطولاته في مدح الخديوى بقوله :

— خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

(١) انظر « محمد مندور وتنظير النقد العربى » د . محمد برادة ص ٢٥٠ ، ص ٢٥١ .

(٢) وهذا نفس ما أشار إليه الدكتور محمد مصطفى بدوى فيما بعد في دراسته عن « الوحدة الفنية في
الشعر » بكتابه « دراسات في الشعر والمسرح » الذى صدر عام ١٩٦١ عن الهيئة العامة للكتاب
بالإسكندرية ، و لا يخفى أن الدكتور مصطفى بدوى كان من تلاميذ مندور بكلية الآداب جامعة
الإسكندرية في الأربعينيات .

ولكن وحدة الغرض قد أخذت تختلط بعد ذلك عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين بما سموه « الوحدة العضوية » ، أى بناء القصيدة بناء هندسيا بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر وهى دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ، ولكنها لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى الشاعر والخواطر فى غير نسق مضعى محدد ، وإنما تُتَصَوَّرُ هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين حيث يتخذ كل منهم موضوعا لقصيدته قصة قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه »^(١)

هذا التعليق النقدى عن تطور مفهوم وحدة القصيدة كما عرضها الدكتور مندور يشير إلى حقيقة استمسك بها — خلال وظيفته ناقدا — ألا وهى الثقافة المستقرئة الشاملة فى تذوق ومقارنة كى تستبين للناقد وجهة نظر خاصة متجددة من خلال تراث أمته الأدبى موصولا بالحاضر المتطور مما ترك كبير أثر فبمن تابعوا مندورا — من تلاميذه أو غيرهم — نقاد شعراء أو شعراء نقادا ، أو لد كبير خصومة ممن عاصرهم مندور الذين تعرضوا لنقد شعراء مشهورين كالأستاذ العقاد الذى أخذ على شوقى عدم تحقق الوحدة العضوية فى قصائده فواجهه مندور معلقا على رأيه السابق هذا بأسلوب جرىء أقرب إلى الجدل — لعل هذه الجرأة قد استلهمها مندور عن أستاذه طه حسين من ناحية ، وفرضتها عليه دراسته للآداب الأوروبية وتخصصه فى الحقوق من جهة أخرى —

قائلا فى تساؤل :

(١) انظر كتاب « النقد والنقاد والمعاصرون » د . محمد مندور ص ١١٢ ، ص ١١٣ الطبعة الأولى / مكتبة نهضة مصر . ولعل القصيدة التى قد سبق عرضها هنا بالصفحات السابقة من هذا البحث للشاعر أحمد كمال عبد الحليم متحققة فيها تلك الواقعية ومن أبرز هؤلاء الشعراء الواقعيين عندنا فى مصر « صلاح عبد الصبور » وله عدة قصائد يطبق عليها ما قال به مندور ، ثم إنه يعد من الشعراء النقاد تلكم الطائفة التى تتلمذ كثيرون منها على يد مندور من ناحية أو على يد الشيخ أمين الحولى من ناحية أخرى (صلاح عبد الصبور — كما قال لى هو شخصياً سنة ١٩٨١ — من تلاميذ الحولى) .

. . . « هل من الممكن أن يستقيم هذا المقياس في أى شعر غنائى ينتظم
مشاعر وخواطر متناثرة حتى ولو كان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب
هذا المقياس المتعسف ؟ »^(١)

ثم يمضى مدللا على أن إعادة ترتيب أبيات قصيدة لأى شاعر ليس مقياسا
عادلا لإثبات انتفاء تحقق الوحدة العضوية لدى أى شاعر غنائى ذلك أن - أحد
طلاب مندور نفسه - قد استطاع أن يعيد للعقاد ترتيب أبيات لعدد من
قصائده حتى تتحقق فيها الوحدة العضوية تماما كما حاولها العقاد نفسه في شعر
شوقى^(٢)

غير أن مندورا يحاول التخفيف مما يسميه « تعسفا » في النقد لدى العقاد
بأفيا « التفكك » وانعدام الوحدة العضوية عن شعر العقاد - على نقيض ما
وصم العقاد شعر شوقى - مقررًا . . .

. . . « إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا في فنون الأدب الموضوعى
كفن المسرحية ، وفن القصة والأقصوصة . وأما في شعر القصائد فلا ينبغي أن
يطالب بها إلا في الشعر الموضوعى دى الطابع الواقعى الذى تبنى القصيدة فيه
على قصة قصيرة أو دراما سريعة ، وأما الشعر الغنائى الخالص ، أى شعر
الوجدان - فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التى لا تقبل
تقدما أو تأخيرا في نسق أبياتها »^(٣)

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٥ .

(٢) انظر « النقد والنقاد المعاصرون » د . محمد مندور ص ١١٤ ، ص ١١٥ ، وكما فعل عبد الحى دياب
في كتابه « شاعريه العقاد في الميزان » ، وانظر « ملاحح وحدة القصيدة في الشعر العربى » د . سامى منير
ص ٢٦٠ / الهيئة العامة للكتاب ط سنة ١٩٧٩

(٣) النقد والنقاد المعاصرون / د . مندور ص ١١٨

فقصيدة الشعر — وَفَّقَ رأى مندور هذا السابق — لا يمكن أن تخضع إلا لمنطق الشعور ، ذلك أن الرؤية الفنية عند الشاعر ، تطلق العنان للعاطفة التي تحرك الخيال فتجعله يفعل فعله — بتجميع ما يمكن من مواقف تدور حول موضوع واحد^(١) — في إخراج العمل الفني وقد توحد عضويا .

إلا أن مندورا لم يحدد تحديدا قاطعا ما المقصود بالوحدة العضوية فهو يكتفى بالدوران حول أنها إنما تتحقق في القصائد القصصية أو الدراماتيكية — كحالتها عند مطران^(٢) في بعض قصائده — كما أنه لم يحدد أيضا ما المقصود بالخيال — الذى هو عماد قيام تماسك أعصاب الوحدة العضوية — وربما كان ما وقعنا عليه خلال كتبه النقدية خاصاً بمفهومه عن الخيال هو ما أسماه — عند عبد الرحمن شكرى — بالاستبطان الدائى حين يقول :

... « الاستبطان الدائى ليس إذن عاجزا عن اكتشاف حقائق النفس البشرية وخفاياها ، بل لعله من أهم منابع تلك المعرفة ، فإن الإنسان بفضله يعمل في نفسه ويضعها تحت مراقبة العقل الدائم — ولكن خطر هذا المنهج يصيب أصحابه أنفسهم ، وبخاصة إذا كانوا من الأدباء والشعراء المتوقدى الاحساس الصارمى الضمائر . . . إذ يحيلون ذواتهم إلى موضوعات للدرس تكاد تكون منفصلة عن حياتهم الخاصة وسلوكهم في تلك الحياة .

وهذا الخطر هو ما أصاب عبد الرحمن شكرى فعلا ، فقد انتهى به التأمل في نفسه واستبطان ذاته حداً جاوز ما رأيناه في بعض الشخصيات الروائية ذاتها ،

(١) انظر رأى مندور في ذلك مطبقاً على قصيدة « جواد حسنى » التي كتبتها زوجته ملك عبد العزيز في كتاب « فن الشعر » صفحات ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ .

(٢) انظر « الشعر المصرى بعد شرق » الحلقة الأولى ص ١٥ .

مثل شخصية هاملت التى حللناها فى كتابنا « نماذج بشرية » وأوضحنا كيف أن شيكسبير جعل من تفكير هملت وكثرة تأمله فى نفسه معولا حطّم إرادته ، وشلّه عن العمل الذى كرّس حياته له ، وهو الانتقام لأبيه كما أن كثرة التأمل والاستبطان الذاتى لا يشلان الإرادة فحسب ، بل وكثيرا ما يتهبان إلى نفث الفوضى فى عمل العقل ذاته ، وإصابته بالعجز عن البت فى الأمور بأحكام حاسمة ، كما أنهما كثيرا ما يؤديان إلى استفحال المشاعر وزيادة سطوتها ، سواء أكانت تلك المشاعر سارة أم مؤلة ، وذلك لأن التأمل والاستبطان يشبهان عملية الاجترار لتلك المشاعر والأحاسيس ^(١)

ثم يقول مستكملا فعل هذا الاستبطان الذاتى فى توليد الصور الشعرية عند شكرى قائلا . . . « وعن هذا التأمل ، وذلك الاستبطان نبعت تلك الظواهر الفريدة التى تراها فى شعر عبد الرحمن شكرى وتلك الرؤى الشاذة التى نلمحها فى لوحاته مثل لوحة « البعث » التى سبق أن تحدثنا عنها ، ومثل قصيدته عن المجرم ، وحديثه إلى المجهول فى الجزء الخامس من ديوانه » ^(٢)

فكأن تلك الظاهرة والتى يسميها مندور « بالاستبطان الذاتى » هى البديل عن « الخيال » إذ هى ، أى الاستبطان الذاتى تعمل على تقوية تأمل الذات الشاعرة مجترة للمشاعر والأحاسيس عاملة على خلق الرؤى الشاذة التى — فى رأينا — هى عماد ما يأتى به الشاعر شكرى من صور فنية تعمل على تجديد تصورنا لمفهوم اعتدنا عليه كمفهوم « يوم البعث » الذى يرى فيه شكرى — من خلال استبطانه الذاتى — رؤية معاصرة لعصره — الذى يسطو فيه الساطون على فكره (فكر شكرى) — وسط هذا الحشد ليوم الحشر والكل مشغول بأمر تجميع أعضاء جسده وأهم ما فى هذه الأعضاء هو رأس الانسان مخزن فكره ،

(١) انظر « الشعر المصرى بعد شوق » الحلقة الأولى ص ٧٣ .

(٢) نفس المرجع السابق ص ٧٤ .

ومنا يبدو رأى شكبرى فيمن يستلبونه فكره وهو يصارعهم فيما يشبه اليأس

... ورب غاصب رأس ليس صاحبه وصاحب الرأس يكيه ويختصم^(١)

وقول « رؤية معاصرة لعصرة » ليس فيه مبالغة ، بل إنها رؤية معاصرة ممتدة حتى عصرنا ، إذ عنها أخذ صلاح عبد الصبور — شاعرنا الحلأجي المثقف المقهور — قوله في أواسط السنينيات بمصر :

— هذا زمن الحق الضائع

— لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله

— ورعوس الناس على جثث الحيوانات

— ورعوس الحيوانات على جثث الناس

— فتحسس رأسك

— فتحسس رأسك^(٢)

ورغم تناول مندور — ناقدا تطيقيا — لمعظم ما يلزم الناقد في وظيفته إلا أن القضية التي تحسب لمندور — رائدا للنقاد المعاصرين في تبيان وظيفة الناقد — هي رأيه في اللغة وكيفية استخدام الشاعر لها استخداما مجازيا حيث يقول :

... « وإذا كان المجاز من أكبر السبل التي تتسع بها اللغة وتزداد قدرتها على

التعبير ، وكان المجاز ونقل اللفظ إلى مجال من مجالات الحس أو الإدراك إلى مجال

(١) انظر « مختارات من الشعر العربي الحديث » د . محمد مصطفى بدوي ص ٥٩ / مطبعة جامعة اكسفورد بالاشتراك مع دار النهار للنشر / بيروت سنة ١٩٦٩ .

(٢) انظر « ... القصيدة في الشعر العربي » د . سامي منير ص ٦١٣ — ص ٦١٤ .

آخر لوجود علاقة أو شبه بين المجالين ، فكيف يمكن أن نحرم اللغة من هذه السبيل وأن ندعو إلى تجميدها ؟ والتعبيرات التي يأخذها دعاة الملاحظة اللغوية على شعرنا الحديث منذ جماعة أبوللو حتى اليوم لا تخرج عن كونها مجازات وإن تغير فيها أساس النقل من مجال إلى مجال .

فالعرب القدماء كانوا يرحبون بالمجاز كوسيلة من وسائل البيان بشرط أن يتم النقل من مجال إلى آخر على أساس التشابه الذي كانوا يسمونه « الجامع في كل » ثم حدث في الآداب الغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أن ظهر مذهب أدبي جديد هو مذهب الرمزية الذي امتد إلى وسائل التعبير اللغوي ، وقد أجمل الشاعر الفرنسي بودلير الأساس الأصحى للتعبير الرمزي في بيت شعر له قال فيه :

« إن الألوان والأصوات والعطور تتجاوب »^(١) وهو يقصد بذلك أن لونا من

(١) يترجم الدكتور « ياسين الأيوبي » قصيدة « نراسل الحواس » لبودلير بكتابه « مذهب الأدب » معالم وانعكاسات (الجزء الثاني — الرمزية) ص ٩٥ على الصورة التالية :

... « الطبيعة معبد قائم ، حيث الالهام الحية ،

تسرب منها كلمات غامضة

تتازها الإنسان خلال غابات من الرموز

التي ترمقه بعيون أنيسة

مثل الأصداء الطويلة التي تدوب من بعيد

في دهليز مظلم ووحدة عميقة

واسعة كالليل والفضاء

نحارب فيها العطور والألوان والأصوات

بعض العطور ندية كأجساد الأطفال

عذبة المزاج ، خضراء كالمروج

وبعضها الآخر فاسد ، غني ، مهيم

لها امتداد الأشياء اللاهائية

كالعنبر والمسك واللبن والبحور

التي تُغنى ارتعالات الفكر والحواس »

الألوان قد يحدث في النفس البشرية أثرا يتفق مع الأثر الذي يحدثه صوت معين أو عطر معين وهذا هو معنى التجاوب بين هذه المعطيات الحسية المختلفة . ومادامت اللغة في أصلها مجرد رموز تثير في نفوسنا إحساسات وخواطر وانفعالات يرمز لكل منها لفظ معين ، ومادام الهدف النهائي من الأدب والشعر هو نقل تجربة بشرية أو على الأصح أثر هذه التجربة من نفس إلى نفس . فإنه يصبح من الحكمة بل من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد أن يستنفذ كل ما في نفسه وينقله كاملا إلى أنفس الغير أن يتقل ألفاظا من مجال حتى معين إلى مجال آخر إذا كان في هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسى إلى الغير ، وبذلك دعا الرمزيون إلى استخدام صفات وألفاظ من عالم حتى إلى غيره ، ولذلك رأيناهم ينقلون صفات من مجال المراتب إلى مجال المحسوسات أو من مجال الشم إلى مجال البصر وهكذا — ومن الواضح أن مثل هذا النقل أو التبادل في الحكم عليه أوله هو النجاح أو الفشل في تحقيق الهدف منه ، وهذا الهدف هو نقل الأثر النفسى من الشاعر أو الأديب إلى القراء»^(١)

وهكذا شغلت قضية استخدام اللغة مجازيا (أى فنيا) د. محمد مندور وهذه القضية — القديمة المتجددة — هى محك الكشف عن إسمارية ما قال به الهدماء (يونانيون وعرب بلاغيون) فى تبيان وظيفة الناقد الأدبى من حيث وعيه المستمر بحياة اللفظة الأدبية خلال السياقات المباشرة مراعى ما أضافه العصور إليها بثقافتها المختلفة من طاقات لا نهاية لها يصدق معها قول حازم الذى بدأنا به بحثنا من حيث انقضاء العمر فى الكثف عن وسائل الإبانة تدوقا

(١) « الشعر المصرى بعد شوقى » / د . مندور / الحلقة الثالثة ص ٢١ ، ص ٢٢ ومعنى نقل الأثر النفسى هو أن الرمزيون كانوا فى أديهم منعطفين تجاه الحياة الباطنة باعتبارها بؤرة الإدراك ، تجمع أشعة الواقع المبعثرة لتبثها فى تعبير إجمالى مثير يتجاوز التقرير والوصف والتسمية ويعتمد على الواقع الصورى للألفاظ . وتمزيق السيج التركيبى المألوف بعية تعطيل القوى الفاهمة . وإثارة القوى الشعرية

انظر « مذاهب الأدب — معالم وانعكاسات » ح ٢ « الرمزية » للدكتور « ياسين الأيوبي » ص ٨٣
تأسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع / ط ١ سنة ١٩٨٢)

عن حماليات الاستحداًم البلاغى لها من باحىة وىصدق بهىها أىصا ما قال به .
مؤرخو النقد المعاصرون الأوروبيون من أمثال ستالى هايمز فى كتابه « النقد الأدبى
ومدارسه الحديثة إد يرى فىها أشدّ مشككة بهىمى على وظيفة الناقد المئالى الذى
ىعار فى ذلك الخضمّ من أساليب الكشف عن سمات الجمال للاستخدام اللغوى
بىنا تنفضى أعمار هؤلاء الباحثىن عن سر تمنع تلك المحجبة التى تأبى إلا أن
تكشف القلىل القلىل عن مفاتها المستسرة التى تضنىهم ، وما برحت كعاباً تحتاج
فى مداعب فتى متذوق جسور بزود بطاقات ثقافىة جدىة وهكذا دوالىك .

وتقتضىنل طبعىة البحث — الذى ىرصد مثل هذا التطور لمفهوم التذوق
البلاغى — أن تتوقف عندما أقى به مندور فى فهمه لوظيفة الناقد الأدبى مما ىعد
خطوطا لأساسىة لم جاءوا بعده ناسجىن على منوالها متناولىن بعضها بحدافىره
معدلىن فى بعضها الآخر وفق ما اقتضته طبعىة استحصادهم فى ثقافات عصرهم
المتباىنة اتساعىة المتلاحقة مرتبطىن بما قال به الأولون خاصة أرسطو ومن بعده
الحرجانى عبد القاهر والقرطاجنى حازم .

وىمكن إىجاز جهود الدكتور مندور فى فهمه لوظيفة الناقد الأدبى — متذوقا
بلاغىاً لغوىاً — تحت النقاط الآتىة

(١) وجوب اهتزاز الناقد إزاء جزئىات اللغة خلال سىاق العمل الشعرى
مستنداً إلى ذوق مدرّب^(١) على قراءة عىون الأدب الخالدة مع ما ىصاحب هذا
التذوق الخبىر من معاناة تكاد أن ترتفع إلى مستوى الخلق والابداع .

(٢) التنبه — خلال التأمل النقدى التذوقى — إلى ما استحدثه قلامىى النقاد
من أساليب للتذوق اللغوىى بلاغىا — واعىر برىادة هؤلاء البلغاء — فى مضمار

التناول التدقيق لملالة اللغة ، وصلة ما وضعوه بأحدث ما وصل إليه علم اللغة الحديث (الألسنية) في أوروبا حين أشار مندور إلى مذهب العالم السويسري فرديناند دي سوسير داعياً إلى استخدام مذهبه كأساس لمنهج (فيلولوجى) يعتمد عليه في نقد النصوص بمعنى أن اللغة هي التي تسيطر على الأدب بينما النحو هو الذى يسيطر على اللغة^(٢)

١٠. يعرف « دى سوسور » اللغة « كتظيم من الإشارات المغيرة أو المفارقة ، ويتضمن هذا التعريف مفاهيم التالية :

١ — المفهوم الأول : ضمن هذا التعريف ، هو مفهوم اللغة كتظيم ، أى أن اللغة هي كل منظم من عناصر ، لا يمكن دراسته إلا من حيث كونه يعمل كمجموعة ، وتقوم دلالة العناصر فقط حين تجمع علاقات فيما بينها .

٢ — المفهوم الثانى : هو مفهوم الإشارة أو عنصر التظيم اللغوى المتكون من دال ومدلول ، وتستمد الإشارة قيمتها الدلالية من التنظيم الذى نجتمع فيها ، ويكثر « دى سوسير » في هذا المجال ، على أن الإشارة طبيعتها اصطلاحية وخطية .

٣ — المفهوم الثالث : والأخير هو التغير ، وهو مفهوم عملي يقترن بأسلوب البحث اللغوى ، إذ على أساسه ، يمكننا فصل الوحدة اللغوية من خلال السياق الكلامي ، فالعنصر الكلامي يتميز من خلال تغييره عن بقية العناصر وتعارضه معها ، يمكننا القول من هذا المنظار ، فإن العنصر اللغوى ترابطي بمعنى أنه يتعلق بالعناصر اللغوية الأخرى وتندرج بنيته ضمن التنظيم ككل . . .

ونبدو اللغة ، من حيث نظامها الداخلى كتظيم مستقل من الإشارات وهي تندرج مع تنظيمات أخرى تقوم أيضاً على إشارات معينة ضمن ما سمى بالدراسة ، السيميولوجية فالألسنية كما يراها « دى سوسير » هي جزء من علم السيميولوجيا الذى يتناول بالبحث دراسة التنظيمات القائمة على الإشارات . . .

وقد رسم « دى سوسور » الصورة التي تظهر العلاقة بين اللغة والكلام ، على نحو لا يمكن التفريق بينهما ، حين شبه اللغة والكلام بوجهي الورقة اللذين لا يمكن الفصل بينهما .

(انظر « الألسنية (علم اللغة الحديث) المبكّيء والأعلام ، تأليف د . ميشال زكريا / من ص ٢٢٨ / إلى ص ٢٣١ / طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط ٢ سنة ١٩٨٣ / بيروت)

(٣) الحاج على نقد التركيب اللغوية من حيث إحداثها نوعاً معيناً من الموسيقى في بنية القصيدة بوجه الناقد^(١) إلى التفرقة بين ما هو جهوري وبين ما هو مهموس من الشعر .

(٤) الجرأة في محاولة جعل التدقيق البلاغي منطلقاً يعمل على تحويل منظومات البلاغة القديمة إلى حالات من الوعي الجمالي اللغوي جامع لشتى الثقافات حتى يمكن فتح باب الاجتهاد التدقيق النابض بواقع نفسى معاصر يستطاع به إثراء تلك المنظومات الجافة البلاغية برؤى جديدة تتسم بسمات بارزة تفرق بين متدقيق ومتدقيق وناقده .

(٥) رصد مكان العمل الأدبي من الحركة الأدبية والحركة الانسانية على السواء مع اكتشاف الناقد للعناصر المكونة لكل عمل أدبي ، الكامنة في كيفية استخدام الفنان لأدواته الفنية التي تجعل من عمله الأدبي موقفاً فنياً متميزاً^(٢) ولن يكون ذلك إلا بتمرد هذا الفنان على الأشكال التقليدية بحثاً عن مقومات فنية جديدة من خلال خروجه على الوقار اللغوي السائد مبتدعاً قوالب لغوية جديدة عمادها المجاز الذي هو في حقيقته رمز يثير في نفوسنا إحساسات وخواطر وانفعالات (أى اللغة الانفعالية التي قال بها ريتشاردز) تعمل على نقل التجربة الفنية إلينا في صلبها .

(١) وهو ما يسميه إليوت « الخيال السمعى » إذ تسمع بأذن الخيال إيقاعات بعينها تنقلك إلى أجواء تشكلت في ذهن الشاعر ، وإذا تركت هذه الصور لتترسب في ذهن القارئ من دون أن يسأل عن علاقاتها المنطقية ، وحلقات ارتباطها ، فإنها في النهاية تحدث التأثير المطلوب ، (انظر « الأرض اليباب » د . عبد الواحد لؤلؤة ص ٣١ ، ص ٣٢ وقد أورد هذا المرجع الإنجليزي الذي استقى عنه مفهوم الخيال السمعى عند إليوت والمرجع هو : George Williamson, A reader's Guide To T. S. Eliot (London 1955) p. 41)

(٢) انظر « دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي » محيى الدين صبحى ص ٢٢ ط ١ سنة ١٩٨٠ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت

(٦) استحضار بصيرة الناقد باستقراء ما أضافته الثقافات المختلفة من حيوات إلى العمل الفني حتى يمكن — مع تطاول الزمن بصقل خبرة الناقد — أن تستبين له وجهة نظر خاصة به متجددة من خلال وعيه بتراث أمته الأدبي موصولاً بالحاضر المتطور .

(٧) تماسك الشكل الفني عضوياً مع بيان أثر الاستبطان الذائقي (الذي هو في حقيقته القوة التي يولدها الخيال) في إمكان تماسك هذا العمل الفني شكلاً ومضموناً .

وما توصل إليه مندور في كل ما سبق لا يكاد يخرج عن الإطار الذي رسمه لنا هذا البحث في جابه الأول — الباحث عن عناصر وظيفة الناقد التقليدي — من حيث إن ما توصل إليه مندور يتحقق فيه الكثير مما سبقت الإشارة إليه من شئ :

(١) وعى الناقد بالتراث الشعري وحسن تذوقه لغوياً .

(٢) متابعة الناقد للألفاظ في وضعها المجازي (النظم والصياغة) .

(٣) ملاحقة بنىوّة الجمل من حيث رصد رمزية التركيب اللغوية أو سيميولوجيا القصيدة حتى يمكن كشف فاعلية النظام اللغوي الخاص بكل شاعر بحيث يستطيع خيال الناقد المدرب الوصول إلى ما وراء الشكل الفني الظاهري^(١) إلى ما

(١) وهذا ما يؤكد « تشومسكي » وهو أن البنية العميقة وإن لم تكن ظاهرة في الكلام ، هي ، إلى حد كبير أساسية لفهمه وإعطائه التفسير الدلالي ، وبما لا شك فيه أن هذه البنية هي ضمنية وتتمثل في ذهن المتكلم — المستمع — فهي حقيقة عقلية قائمة بعكسها التتابع الكلامي المنطوق الذي يكون النية السطحية . من هنا ، ترتبط البنية العميقة بالدلالات اللغوية ، أي أنها تحدد التفسير الدلالي للجمل ، في حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتتابعة ، وتحدد التفسير الصوتي للجمل .

(انظر « الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام) د . ميشال زكريا ص ٢٦٨ ط ٢ سنة ١٩٨٣ / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت .

يبغى الفنان الإيجاء به .

(٤) استكشاف الناقد ما يمكن أن يطلق عليه في كل عمل فني بالمعادل الفني مجسماً في صوت الكلمة الشعرية وانسجام هذا الصوت مع الصورة .

ولو ضممنا كل ما أحدثه مندور في مجال النقد جاعلاً من أعماله مصابيح كاشفة يزداد ضوؤها يوماً بعد يوم في لا وعية السالكين درب النقد الصعب — ذى السلم المتعدد الدرجات اللانهائي — لتكشف لنا أنه كان قريباً — إلى حد التطابق — في وظيفته ناقداً مما جاء عن الناقد المثالي ذى المنابع المتعددة في رفته لأساليب نقده والتي منها على سبيل المثال :

« (١) الاهتمام بالقيم الشعرية والشكلية التي قد يجدها في بعض النقد التفسيري » .

« (٢) الاهتمام بالتقويم والحكم المقارن » .

« (٣) الانتماء بالأدب المعاصر إلى الموروث » .

« (٤) الاهتمام بالجو الثقافي العام حول الأديب » .

« (٥) إيجاد عناقد الصور متخذاً منها وحدة شعرية ذات مغزى شعري هام »

« (٦) البحث والاهتمام باللغة والألفاظ ، وتأکید أهمية الفن والخيال الرمزي » .

« (٧) الاهتمام بأمر النقل والتوصيل ووسائل التفسير مع العناية بالعمل الرمزي والشكل الدرامي وطريقة الاستبطان والكشف » .

« (٨) التنبيه الحادب على كل اتجاه فكري جديد وعلى كل فنان ناشئ » .

« (٩) التركيز على البناء الشعري » . .

« (١٠) بالجملة أن يكون هذا الناقد أرسطو طاليساً محدثاً يستقرئ من الآثار

الشعرية أحكاماً ، وسيكون كولردجياً محدثاً يستنتج ما يريد من الأفكار

الفلسفية»^(١)

(١) انظر « النقد الأدبي ومدارسه الحديثة » ج ٢ / ستانلي هاين — ترجمة د . إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم صفحات ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ / دار الثقافة / بيروت سنة ١٩٦٠ .

ثالثاً : أتباع مندور (النقاد الشعراء — الشعراء النقاد)

أ — النقاد الشعراء :

لقد ترك مندور — في حقل النقد المتجدد — تراثاً من الدراسات^(١) والأبحاث تحول ما فيها إلى سلوك نقدي أثر في كثير من تلاميذه والذين قد عكف بعضهم على الدراسات الجامعية متخذاً سميت أستاذه عاملاً بالجامعة في حقل الدراسات النقدية كالأستاذين الدكتور محمد مصطفى بدوي ، والدكتور محمد زكي العشماوي والذين تأثرا حظ مندور في تبنى قضايا نقدية كان قد طرحها كقضية وحدة القصيدة وقضية الخيال وأثرهما في إبداع العمل للفني ، وطائفة ثانية تتلمذت على مندور من خلال كتبه ودراساته وندواته ومجالسه المختلفة وخصهم برعايته منذ شبوا في صناعة الشعر كالشاعر الناقد صلاح عبد الصبور في مصر ، وغير هؤلاء ممن استمسكوا من بعيد بخط مندور وكانوا ذوي جرأة أقرب إلى التمرد في نتائجهم الشعرية — لغوية — ودراساتهم النقدية أساتذة بجامعة غير مصرية كالشاعر الناقد أدونيس (علي أحمد سعيد)

وكان منحنى انتقائي هؤلاء جميعاً في مجال دراستي هذه ، هو أنني قد استقرأت ما كتبه شعراً وما أداروه من دراسات نقدية فوجدت أنهم قد أصابتهم حرفة القلق النقدي بحثاً عن جماليات التركيب اللغوية في جرأة استمدوها من أستاذهم مندور ومضىء شعلة التأثيرية النقدية^(٢) لجل تراثنا العربي — شعراً على وجه الخصوص — الأستاذ الدكتور طه حسين فتكونت لديهم ملامح إضافية نرى

(١) انظر كتاب « محمد مندور وتنظيم النقد العربي » للدكتور محمد براده حيث أثبت الباحث مؤلفات ومقالات الدكتور — محمد مندور — بالصفحات ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ وهي تصل إلى أربعة وثلاثين .

(٢) انظر « طه حسين وقضية الشعر » تأليف مجموعة من الباحثين خاصة بحث الدكتور : ابراهيم عبد رحمن محمد ، بعنوان « حياة المتنبي وشعره » ص ١٠٠ .

لزاما علينا الوقوف عليها في ميدان وظيفة الناقد ، ولا يفوتني التنويه بأنهم جميعا قد صهرتهم التجربة الشعرية^(١) فدفعوا — على حد قول الباحث — إلى مضايق الشعر ، وعرفوا أن دربه صعب طويل سلّمه .

ولذلك يمكن أن يطلق عليهم النقاد الشعراء ، وعموما فإنّ منهم من

غلبت عليه صناعة النقد كالأستاذين الدكتور محمد مصطفى بدوى والدكتور محمد زكى العشماوى والآخرين كالأستاذ صلاح عبد الصبور والأستاذ الدكتور (أدونيس) قد شدهما الشعر بنسيجه الحريرى الأبدى ، ولكن أيا ما كان الأمر نُقاداً — غلبت عليهم الحرفة التدقيقية البلاغية — أم شعراء — شدتهم عرائس الخيال — فهما « كشقى المقص ، أيهما أقطع من صاحبه . »^(٢)

وفيما يختص بالأستاذين الدكتور بدوى والدكتور العشماوى ، فإن إيمانها ومضيها في حقل الدراسات النقدية الجامعية لأكثر مؤثر على أمانتهما — تلميذين — لما بدأه مندور من حيث البحث والدرس والكتابة والاستمرارية آخذين بيد الكثيرين ممن يجدون نبض الحياة لا يكتمل إلا بنبض شاعرية الكلمة مطورين لآراء أستاذهم مندور في مجال وظيفة الناقد الأدبى .

والدكتور محمد مصطفى بدوى يلفت النظر النقدي إليه ، إما كتبه من دراسات نقدية إما مترجمة أو مؤلفة بالعربية أو باللغة الانجليزية مما يعد في صميمه امتدادا لخط مندور النقدي في البحث المتذوق العلمى وراء جماليات الصياغة اللغوية الشعرية المتجددة مع استقراء نقدي جديد لقضايا سبق أن تناولها من

(١) للدكتور محمد مصطفى بدوى ديوانا شعر مطبوعين أحدهما يدعى « رسائل من لندن » والآخر يدعى « أطلال » أما الدكتور محمد زكى العشماوى فبعض قصائده الشعرية قد ألحقها تحت عنوان « ملحقات » بكتابه « الأدب وقيم الحياة المعاصرة » الصادر عن الدار القومية للطباعة والنشر عام ١٩٦٦ من ص ٢٢١ إلى ص ٢٤١ وهى ذات طابع رومانسى تقليدى ومعاصر ويرجع تاريخ قولها إلى عام ١٩٤٣ سممتا إلى عام ١٩٦٢

(٢) « فى الأدب والنقد » — د . محمد مندور .

قبله، أستاذة له كالدكتور طه حسين والدكتور مندور حول مفهوم وحدة الشعر أو الوحدة العضوية القصيدة وتوقفاً فيها عند حد معين من الفهم النقدي المحتاج إلى شيء من الاستكمال الذى تفرضه تيارات الثقافات المتكاثفة المتسارعة الرافدة لمثل من كان فى قلق مندور شراة ثقافية مصفاة كالدكتور بدوى الذى درس النقد الانجليزى وخاصة كل نقد يمكن أن يكون قد أتيح له الوصول إليه عن الشاعر الانجليزى رجل المسرح « وليم شيكسبير » وتخبر شاعرا ناقدا فيلسوفا هو « كولردج » فى أطروحته للدكتوراة تحت اسم « كولردج ناقد شيكسبير » وهى باللغة الانجليزية ، ثم وضع لنا كتابه الهام فى مسار خط الوظيفة الايجابية للناقد الأدبى وهو كتاب « نورديج » باللغة العربية .

وما يهمنا هنا فى هذا الكتاب هو ما جاء به عن نظرية الخيال التى يقول الدكتور بدوى عنها إنها « من أهم النظريات النقدية التى ظهرت فى ميدان النقد الأدبى لا فى انجلترا فحسب وإنما فى أوروبا أيضا »^(١)

وهو — أى كولردج — « يقسم الخيال إلى أولى ضرورى للمعرفة الانسانية عامة وإلى خيال ثانوى يختص به بعض الشعراء . . . والذى يحدث فى الخيال الشعري هو أن الشاعر يخلع روحه على موضوعات العالم الخارجى ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته »^(٢) . وفى أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسير أغوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقة الجوهرية تتكشف له »^(٣)

(١) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٦١ .

(٢) يقول د . محمد مندور معلقاً على نص « العردة » إلى القرية للشاعر الممشى :
« والذى لا شك فيه أن هذا الجو الرهيب الذى يصفه الشاعر ، ليس جو القرية ، وإنما هو جو نفس الشاعر وقد خلعه على القرية وأضاف إليه الكثير من خياله حتى اختلط الخيال بالحقيقة ولكن فى غير تنافر »
(انظر الشعر المصرى بعد شوقي ، حلقة ٣ ص ١٤) .

(٣) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٨٥ .

فالخيال الشعري — أو ما يطلق عليه كولردج — الخيال الثانوى « هو صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤدىها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه ، إنه يذيب ويلاشى ويُحطِّم لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالى »^(١)

. . . « فالشعر الخيالى الحق لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجى أو للموضوع الذى يتحدث عنه . إذ لابد من إذابة معطيات هذا العالم وتخطيطها بقصد خلقها من جديد »^(٢)

فالشاعر يصهر هذه المتناقضات — التى يقع عليها حسه — يصهرها نافخا فيها من حياته هو ما يعطيها معنى مصدره تجربة الشاعر ذاتها ، ويجب على الناقد إذن أن يكون « معيار الصورة الشعرية وحيويتها عنده — حين يمارس وظيفته النقدية — هو ما فيها من حياة مصدرها روح الشاعر هذه الروح التى تشيع فى ألفاظ القصيدة وفى صورها عاطفة سائدة محولة هذه الكثرة من الدقائق الصغيرة المتباينة إلى حدة »^(٣)

بمعنى أن كل سطر يولد السطر التالى بل كل لفظة تنجب اللفظة التى تليها حتى ليستطيع الناقد — ذو البصيرة الخبيرة دربة نقدية — أن يحس بإرادة الشاعر متغلغلة ومنتشرة فى العمل الفنى كله حاملة رؤيته للوجود^(٤) .

(١) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٨٧ .

(٢) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٩٠ .

(٣) انظر نفس المرجع السابق ص ٩٠ .

(٤) انظر نفس المرجع السابق ص ٩٣ .

ويمضي الدكتور — بدوى — قائداً تطبيقياً في شاعرية — كى بدال على صدق نظرية كولردج في الليل، الثائري الذى عنه تتشكل وحدة العمل الفنى ، وذلك خلال كتابه « دراسات في الشعر والمسرح » بتناول عدة قطع شعرية أبرزها قصيدة « الصباح الجديد » لأبى القاسم الشائى التى يقول عنها . . . « . . . نستطيع أن نقول إن النغم إن هو إلا تعبير عن حركة الانفعالات في نفس الشاعر وهو والألفاظ معا عبارة عن الشكل الذى تتبلور فيه التجربة . وفي حدود هذا الفهم يصبح نغم القصيدة جزءا مكونا لمعناها . . . ونغم قصيدة الشائى الذى ينساب في أطرافها جميعا والذي يمثله أصدق تمثيل مطلعها :

— اسكنى يا جراح	واسكنى يا شجون
— مات عهد النواح	وزمان الجنون
— وأطل الصباح	من وراء القبرون

. ليس مطلقا نغم الانتصار الجمهورى المعتلىء بالحياة ، بل هو نغم خافت تكاد لا تسمع همسه الأذن «^(١)

هكذا يتأثر الدكتور بدوى خطى أستاذه مندور في فهمه لوظيفة الناقد حين الحديث عن الهمس في الشعر «^(٢) من جهة ومن جهة أخرى ساعة إنصاته إلى نغم القصيدة ، واعتباره جزءا مكونا لمعنى القصيدة ، وأخيرا حين يرى أن الألفاظ إن هى إلا تعبير عن حركة الانفعالات في نفس الشاعر «^(٣) محلا كل لفظة وكل صورة

(١) انظر « دراسات في الشعر والمسرح » د . محمد مصطفى بدوى ط ٢ من ص ٣٨ إلى ص ٤٣ / المجلة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

(٢) انظر « محمد مندور وتنظير النقد العربى » د . محمد برادة من ط ٢٤٢ ط ١ سنة ١٩٧٩ دار الآداب / بيروت .

(٣) وهذا نفس ما يقوله الناقد الإنجليزى آى إيه ريتشاردز عن النغم ، فالنغم في صميمها مجرد نبرات أو رموز تشير إلى أشياء في الواقع الخارجى ومع ذلك فإن نغم وظيفة أخرى تصافى هذه اللغة حسب عملها

في سياق القصيدة متذوقاً لها تذوقاً تحكّمه نظرة نقدية إضافية جديدة — لم يسبق لأستاذه منلور أن توصل إليها — استوحاها من نقد كولردج لشبكيير — (١) في مفهومه لوحدة القصيدة عضوياً ، وذلك حين يقول :

. . . « إن في القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد والذي ينسج في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذراً وساقاً ، أغصاناً وأوراقاً ، ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعاً كما ترتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق ، فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقة غير منفصلة عن الوظيفة

... وظيفة انفعالية . والفرق بين الوظيفتين أن الاستعمال الرمزي للغة هو تسجيل للإشارات أو تقرير للقضايا بينما نجد أن الاستعمال الانفعالي يقصد به التعبير عن الإحساسات والمشاعر والعواطف (انظر : الأشكال بعنوان « في فلسفة الفن » د . لويس عوض — صحيفة الأهرام القاهرية بتاريخ الجمعة ٢٠ / ١ / ١٩٦٧) وهو نفس ما قال به الإمام عبد القاهر عن نظريته في النظم بكتابه « دلائل الإعجاز » وهو نفس ما تردد عند منلور حين تحدث عن الاستخدام الحقيقي للكلمة واختلافه عن الاستخدام المجازي مما نلمحه بتردد كثيراً في كتبه النقدية « في الأدب والنقد » ويعيده خلال نقده التطبيقي للنصوص المختارة بكتابه « الشعر المصري بعد شوقي » .

(١) قال « كولردج » — « من الناحية الفعلية إن الأعمال الفنية — كالكائنات العضوية الحية . . . إن الأعمال الفنية تنمو كالكائنات الحية متمثلة عناصر متباينة في كيانها الخاص . وهي تتشكل من الداخل ، لا بفعل اضغوط أو قوالب خارجية ، والأجزاء يعتمد بعضها على بعض (ينفخ بعضها الحياة في بعض)

(انظر مجلة « فصول » / المجلد الأول / العدد الثالث / أبريل ١٩٨١ ص ١٩٦ مقال بعنوان « المدخل الأنطولوجي » تأليف : و . ك . ويمزات / ترجمة : ماهر شفيق فريد)

« وقد أكد كولردج أن العمل الأدبي عامة ، والقصيدة خاصة ، يبدأ كـ « بذرة » في الخيال الإبداعي للشاعر ، ثم تنمو هذه البذرة عن غير وعي منه بتتبعها بعناصر مختلفة خارجة عن نفسها . وينتج عن ذلك أن العمل الأدبي يكون أشبه بنبات إنما من بذرة منه بشكل تكون من صب قواعد نقدية في قالب معين ، وقد استننا. النقاد المعاصرون وخاصة في أمريكا إلى هذا المفهوم في تقريرهم أن المهمة الأولى للنقد ، يجب أن توجه إلى وحدة الأثر الأدبي ، فأجزاؤه ومكوناته لا يمكن بحثها منفردة لأنها مرتبطة بعضها ببعض فيما يسمى بالشكل العضوي » (انظر « معجم مصطلحات الأدب » د . مجاي وهبة ص ٣٧٢ / مكتبة لبنان / بيروت سنة ١٩٧٤) .

التي يقوم بأدائها عنصر آخر بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ. ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريبا ، لكل تمييز مجازي وتشبيه واستعارة في القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة العضوية المبرزة المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلا» (١)

فمصطفى بدوي يرى أن هناك عمارة واحدة تنتظم الألفاظ والصور والإيقاعات وتخرج العمل الفني مرتبطا كل جزء فيه بالجزء الآخر بفعل قوة الصهر التي يولدها فن الشاعر فيجمع بين المتناقضات في وحدة واحدة — كما سبق أن قال عبد القاهر — يتشكل بها العمل الفني كائنا عضويا حيا ، بينما مناور لا يرى إمكان تحقق ذلك في الشعر الغنائي ، ويعتبر — وفق نظرية أرسطو في المحاكاة بالنسبة للمسرحية — أن الوحدة العضوية لا يمكن تحقيقها إلا في الشعر الذي تتولد العضوية فيه من كونه عملا موضوعيا كالقصة أو المسرحية حيث الحركة الدرامية تكون أكثر مواتاة في ضم أجزاء العمل ضما عضويا .

ويحيل إلى أن ما جعل الدكتور بدوي يتجه في نقده هذه الوجهة — التي يمكن أن تكون تطورا لوجهة نظر مناور — كونه شاعرا أحس لدع التجربة الشعرية من ناحية وتعمق من ناحية أخرى أسرار عملية الإبداع الفني تطبيقا معمليا — كما حادت عند ريتشاردز في كتابه الذي ترجمه له بدوي تحت عنوان « مبادئ النقد الأدبي » — وفلسفيا كما قرأها عند كولردج الشاعر الناقد الفيلسوف الذي فضل القول في الخيال والذي تأثر به ريتشاردز في آرائه النقدية مما يبدو في تعريفه لسر تماسك التجربة الشعرية حيث يرى . . . « أن التجارب

(١) انظر « دراسات في الشعر والمسرح » ط ٢ ص ٧

التي تتسم بدرجة عالية من اليقظة هي التي يمكن بعثها أكثر من غيرها ، وأن درجة يقظة المرء في اللحظة التي يحاول بعث التجربة فيها هي بلا شك عامل لا يقل أهمية . . . فسر قدرة الشاعر غير العادية على استرجاع تجاربه هو إلى حد ما في أن هذه التجارب أثناء معاناته لما تتسم بقدر من النظام أكثر من العادى ويرجع ذلك إلى كون الشاعر يتميز بقسط غير عادى من اليقظة لفتشاً في ذهنه علاقات لا تظهر في ذهن الرجل العادى الذى يتصف بالجمود والذى لا تتداخل دوافعه بحرية»^(١)

وهذه اليقظة التي يتحدث عنها ريتشاردز هي الإرادة الواعية لدى الشاعر ضابطاً لما يتزاحم عليه في لا واعيته أثناء التجربة ، فبعد الرحمن شكرى — على سبيل المثال — في قصيدته « حلم بالبعث » تتزاحم على لا واعيته الشعرية مواقف الناس حين يطلب منهم أن يهبوا أحياء بعد موتهم حتى يبعثوا ليوم الحساب على ما قدموه في الدنيا ، عبد الرحمن شكرى في تذكره لما يحدث في هذا الموقف لا يتميز خياله الأولى عن خيال أى إنسان بدرى الكثير عن المعلومات الدينية التي استقاها من ثقافته الأولى عما سوف يحدث في هذا اليوم ، إلا أن الخيال الثانوى أو خيال الشاعر ، أو ما يسميه ريتشاردز بالتجارب التي تتسم بقدر كبير من اليقظة هي التي تجعل عبد الرحمن شكرى يرتب تجربته على هذه الصورة الأقصوية التي تبلغ ذروتها حين يبحث كل ميت عن بقايا جسده المتحللة بعد وفاته — ويركز عبد الرحمن على هذا الموقف لكي يصل — بفعل اليقظة عند ريتشاردز إلى ما يقلقه من عصره ، وهو المفرط الحساسية (كما يقول دكتور مصطفى بدوى عنه في كتابه الانجلىزى : Actitcal introduction to Modern Arabic Poetty (ص ٩٢) فيقول :

ورب غاصب رأس ليس صاحبه وصاحب الرأس يكيه ويختصم

(١) مبادئ النقد الأدبى — أى . إيه . ريتشاردز ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، ومراجعة د . لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ص ٢٤٣ ، الطبعة الأولى .

فكل ماسبق من مشاهد تمخ الملائكة فى الأبواق إلى هبوب الناس مللملين أشلاء
رفاتهم حتى يجمعوا ما يمكن أن يستوى بشرا سويا ، كل ذلك يريد أن يوجهه عبد
الرحمن شكرى إلى حقيقة يبنى الإيجاء بها وهى أن الناس لا يفتأ يسطو بعضهم
على بعض حتى فى يوم الآخرة ، لا يستكف الواحد منهم أن يسرق رأس زميله
(أى فكره) وهذا الزميل صاحب الرأس الأصل ييكى السطو على رأسه .

ولا يفوتنا أن الیقظة من « عمر (عبد الرحمن شكرى) هى التى دفعته إلى
تصوير نفسه مُدْعياً النوم — أو التناوم — حين استحت الملائكة على أن يقوم
استعدادا للحساب فقال : .

· رقدت مستشعرا نوما لأوهمهم أنى عن البعث بى نوم وى صمم
فأعجلونى وقالوا : قم فلا كسل ينجى من البعث ، إن الله محتكم

وهكذا الفنان دائما يعمل تحت تلك المقولة : « الوعى وأنت على مشارف
اللاوعى » ، « فالفنان يتمتع بهوية إعادة ترتيب المناظر الطبيعية والحياة التى
يُحيهاها الناس المتصلون بهذه المناظر ^(١) » ولا شك أن تلك العملية الابداعية لا تتم
إلا بقدر كبير من اليقظة التى يقودها الخيال الثانوى الذى يدفع الشاعر إلى
وضع هذه المواقف وضعا تنتظم به مشاعر المتلقى فى الطريق التى يريد بها الفنان
— من خلال إيجاءاته — أن تنوجه ناحيتها . ألا يبرز فى هذه العملية الفنية
لمقدرة الخيال ظل « نظرية النظم » لعبد القاهر كما سبق أن بدأنا بحثنا ؟ ثم
ألينست أية قصيدة هى فى جملتها ألفاظ منغومة تحكمها إرادة فنان يعرف أصول
صنعه الشعرية متمثلة فى مادتها الخام الأولى ألا وهى اللغة ؟

(١) انظر « إعداد الممثل » تأليف قسطنطين ستانيسلافسكى — ترجمة د . محمد زكى العشماوى ومحمود
| مرسي أحمد ومراجعة دراني خشبة ص ٧٠ ط ١ سلسلة الألف كتاب العدد رقم (٣٠٧) .

إن الناقد إذا أحس الشاعرى البصير — والمتبع لهذه الـآيـمـنـة عند المبدع — لابد له عند الدكتور مصطفى بدوى من أن يلاحظ . . . « أن سيطرة الشاعر على ألفاظه هى بالضبط سيطرته على تجربته بما فيها من أفكار »^(١)

. . . « ذلك أن ألفاظ القصيدة الجيدة والتجربة الشعرية هما مظهران لنفس الشئ فبالألفاظ يبدأ الشاعر والقارىء ، وإلى الألفاظ ينتهى الشاعر والقارىء أيضا . ولقد صدق الشاعر الفرنسى « ما لارميه » حين قال : إن الشاعر يكتب الألفاظ وليس بالأفكار^(٢) أو المعانى ولا يستطيع أن يتحصل على تلك الحرفية إلا من يدرك العلاقة الضرورية بين اللغة الشعرية وبين الحياة الشعرية للإنسان »^(٣) فالدكتور مصطفى بدوى — تبعاً لأستاذه مندور — يرى وجوب تمتع الناقد بحساسية خاصة^(٤) تجاه الكلمات فى القصيدة ، هذه

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ط ٢ سنة ١٩٧٩ / د . محمد مصطفى بدوى ص ٦٠ .

(٢) وهو ما يعرف — فى اتجاهات النقد فى القرن العشرين — بالاتجاه اللغوى ، ولقد تعامل هذا الاتجاه — بشكل جدى مع مقولة « مالارميه » التى تقول : بأن « الشاعر لا يكتب بالأفكار وإنما بالكلمات » إلا أنه على المرء أن يميز بين مداخل متعددة فى أقطار مختلفة ففى روسيا — أثناء الحرب العالمية الأولى — أنشئت « جمعية دراسة اللغة الشعرية » والتى أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . وفى مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية — أول كل شئ — بمشكلة اللغة الشعرية وفهمها على أنها لغة خاصة تتميز بـ « تشويه » متعمد للغة العادية ، عن طريق الالتزام بـ « انتهاك منظم » ضدها . لقد درسوا — بصفة أساسية — الطلاقة الصوتية للغة ، وتناغمات الحروف اللينة ، والحروف الصائتة والقافية وإيقاع النثر ، والوزن ، ولكنهم درسوا — بشكل مكثف — مفهوم الصوتيات كما تطور على يد سوسور ومدرسة جنيف أولاً ثم على يد اللغويين الروسين من أمثال ترويتسكى .

(انظر « فصول » المجلد الأول / العدد الثالث / أبريل سنة ١٩٨١ ص ٢٣٥ مقال بعنوان « اتجاهات النقد فى القرن العشرين / تأليف / رنيه ويليك ، ترجمة إبراهيم حمادة) .

(٣) نفس المرجع السابق ص ٥٩ ، ص ٦٠ .

(٤) هذه الحساسية الخاصة يسميها بندتوكروتشه بـ « الوجلدان المرشد ، أو القائد » وهو جوهر « الخلدس » (انظر « فصول » المجلد الأول / العدد الثالث / أبريل سنة ١٩٨١ ص ٢٣٧ مقال بعنوان « اتجاهات النقد فى القرن العشرين » / تأليف رنيه ويليك / ترجمة إبراهيم حمادة)

وانظر كذلك مفهوم « الخلدس » كتاب « فلسفة الفن » تأليف بندتوكروتشه ترجمة سامى الدرووى ص ٥٩ ط ١ سنة ٤٧ / دار الفكر العربى بالقاهرة

الجماسية، نعى التي شبهه (أى الناقد) يعثر على مفتاح الدخول إلى عالم الشاعر من خلال كلمات هذا الأخير التي تعادل انفعاله ، فالشعر يستغل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة نائيا بنفسه عن الكلام العادى بالصوت والأوزان وكل حيل التصور لأن لغة الشعر هى لغة داخل اللغة ، لغة مشكلة تماما . لهذا فإن الشاعر الكبير — كما يراه دكتور بدوى — هو الذى يبدأ بتعطيم الشكل والعلاقات والتراكيب التى فرضها المجتمع على اللغة ، ثم يبنى شكلا وعلاقات وتراكيب جديدة حية لأنها تنبع مباشرة من تجربته الحية ورؤيته المباشرة تلك الرؤية التى تحول حدثا ما وقع فى نقطة من الزمن إلى موقف ذى دلالة إنسانية ، وتتمثل به عن طريق تأمل الشاعر ، إلى اللازم^(١)

. ولو أردنا استكشاف ما يقصده د . بدوى فيما بين أيدينا من شعر للدلالة على الرؤية الجديدة التى تتحول — بفعل براعة الشاعر فى الاستخدام اللغوى المتصور — بنقطة من الزمن إلى اللازم لأمكن تبين ذلك فى قصيدة « إلى أول جندي رفع العلم فى سيناء »^(٢) للشاعر الناقد صلاح عبد الصبور حيث يقول :

١ — تمليناك ، حين أهل فوق الشاشة البيضاء
وجهك يلثم العلما

٢ — وترفعه يداك ،
لكى يخلق فى مدار الشمس ،

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمصريح » — د . مصطفى بدوى ط ٢ ص ٥٢ ، ص ٦٤

(٢) هذه القصيدة كان إ. شرف تدرسها لطلبة الثانوية العامة سنة ١٩٧٥ بالمدرسة العباسية الثانوية بالإسكندرية ونشرت بعد ذلك بديوان « الإبحار فى الذاكرة » لعبد الصبور الذى صدر سنة ١٩٧٩ عن مطابع الوطن العربى من ص ٩ إلى ص ١٢ وتحليلها على هذه الصورة تابع منى وقفا للموقف النقدي الذى دعاه إلى إنشاء تحليلها على ما هي عليه كتدليل لنقطة من الزمن فى تحولها على يد الشاعر إلى دلالة إنسانية .

حر الوجه مقتدما

وكان الوجه متسما

٣ — ولكن كان هذا الوجه يظهر ، ثم يستخفى

٤ — ولم أَلح سوى بسمتك الزهراء والعينين

٥ — ولم تعلن لنا الشاشة نعنا لك أو اسما

٦ - - ولكن ، كيف كان اسم هنالك يختويك ؟

وأنت في لحظتك العظمى

تحولت إلى معنى ، كمعنى الحب ، معنى الخير

معنى النور ، معنى القدرة الأسمى

١ — إن عبد الصبور يخاطب هذا الجندي الذي أشرق بوجهه شاشة التلفاز وهو يقبل علم مصر في حنان فبقول : « تمليناك » أى تأملتات الأمة طويلا — حين أشرق وجهه بالانتصار — شوقا إلى هذه اللحظة مركزة آمالها فيك ، ولذلك استخدم الشاعر هنا ضمير « نا » للمتكلمين جامعا في هذا الضمير كل عواطف الأمة ، وتطلعاتها إلى مستقبل أسعد ، ثم استخدم بعد ذلك في نفس الكلمة ضمير « الكاف » حتى يعبر عن حضور هذا الجندي ، وكأنه حتى أمامنا على صفحة التلفاز ، وكأنه معروف لدينا ، لأن الشعب كان يعيش على أمل أن يرى تلك الصهوة . فما كاد يفاجأ بها حتى لكأنه قد تعرف على شخص طالما كان يراوده في خياله مدة سبع سنوات ، ولو قال الشاعر هنا (تمليناه) لكان ضمير الغائب (الهاء) فيه شيء من التنكير ، ولكنه أراد أن يقول رغم غيابه في أرض المعركة فهو حاضر بأعماله البطولية أمامنا الآن (حين) والحين هو اللحظة ، واللحظة هنا هى الزمن المحدود ، وهذا يعبر عن شدة شوقنا إلى أن نراه طويلا في مثل هذا الموقف ، ولكن رؤيتنا له موقوته بتلك اللحظات التى يعرض أمامنا فيها وجه الجندي المصرى البطل (أهل) أى ببصيص الضوء الذى يشع من الهلال وسط ظلام دامس . فكأن عبد الصبور يريد أن يقول :

إنك أيها البطل قد بعثت إلينا شعاعاً ينير سماء حياتنا المظلمة ، والتي استمر ظلامها سبع سنوات . وإذا جمعنا كلمة (تمليناك) مع كلمة (أهل) لتبين شدة شوقنا — وسط الظلمات المخيمة حولنا — إلى ما ينير حياتنا ، فما كاد هذا البصيص المتجسم في كلمة (أهل) يظهر لنا حتى تسمرت عيوننا على هذا الهادى الذى فاجأنا بما لم نكن نتوقعه خلال سنواتنا العجاف فوق الشاشة البيضاء وقد ظهر وجهه « يلثم العلما » (فوق) توحى هذه الكلمة بأن ذلك البطل — نظرا لشدة اشتياقنا إلى موقفه البطولى الذى كنا نتمناه طويلا — فقد خيل إلينا أنه يصعد في صورة مجسمة فوق صفحة التلفاز يكاد يبرز أمامنا في صورة حية (الشاشة البيضاء) ربما كان الشاعر يريد أن يوحى باللحظات السعيدة التى استشعرناها ساعة ظهور هذا الجندى فهى لحظات بيضاء (يلثم) هذا الفعل يوحى بالحنان والشوق والمحبة لهذا العلم المصرى الذى انتظر حبيبه وصاحبه ذلكم الجندى المصرى — انتظره طويلا ليرفعه فوق هذا المكان من سيناء

(العلما) لقد جعل الشاعر هذه الكلمة معرفة « بآل » لأن علمنا معروف وجعل في نهايتها القافية المطلقة التى ترتفع في نطقها إلى أعلى حتى يصور المكانة السامية التى يرجوها الشعب — ومنهم هذا الجندى — لعلم بلاده ففسا إبحاء بالرفعة

٢ — وترفعه يداك لكى يخلق فى مدار الشمس
حر الوجه مقتحما
وكان الوجه مبتسما

إن هذا العلم المصرى قد ارتفعت به أيها الجندى تحاول تثبيته فى أعلى مكان يمكن أن تصل إليه يداك من أرض سيناء ، ولو كان هذا المكان قريبا من مدار

الفلك الذى تتحرك فيه الكواكب حول الشمس ، ويظل هذا العلم فى انتصار .
وابتعث لنا بالسرور وأنت تنزيل كل ما أمامه من عقبات ، ومع خفقات هذا
العلم ، واستمرار اقتحامه لكل العقبات ، فإن وجهك أيها البطل يبدو فى صورة
الوائق بنفسه المستهين بالخطوب حين تبسم

وعبد الصبور يقول (ترفعه) دلالة منه على أن هذا العلم شيء عظيم جدا ،
كما تدل الكلمة على أن الجندى المصرى ، قد تكلف مشقة كبيرة فى سبيل
الوصول بذلك العلم إلى تلك القمة المرتفعة ، وأما كلمة (يداك) فتوضح أن
هذا الجندى المصرى قد قام بمجهود شاق فى تلك المعركة حتى يتمكن من وضع
العلم فى صورته التى رأيناها فوق صفحة التلفاز البيضاء (يخلق فى مدار
الشمس) هذه التركيبية اللغوية توحى بما قدمه الجندى المصرى من أجل أن يرتفع
شأن هذا العلم ليطير ذكره سموا فى الآفاق بل إنه لمبعث دفء وحياة لدورته فى
مكان هذا الكوكب البارز مصدر الحياة فكأنه قد بعث الأمل فى النفوس حيا
ساخنا شأنه كشأن الشمس رفعة ودوراننا وتطوانا بالآفاق .

(مقتحما) إن صوت هذه الكلمة يوحى بما عاناه الجندى المصرى وما بذله
من مجهود شاق بحيث إن موسيقاها الخارجية الناتجة عن مقاطعها (مُقْ) (تْ)
(جِمَا) تؤدي إلى صعوبة فى اجتياز كل مقطع إلى المقطع الذى يليه تماما
كما عترضت العقبات طريق الجندى المصرى فجاهد فى اجتيازها

(وكان الوجه مبتسما) إن الارتياح بعد كابوس المذلة سبع سنوات وبعد
اجتهاد شاق فى أعمال بطولية أدت إلى العبور كل ذلك يؤدي إلى وثوق بالنفس
وإشراق بالنصر .

٣ — ولكن كان هذا الوجه بظهور ثم يستخفى

إن عبد الصبور يربطنا هنا بصورة الجندي المصري خلال المعارك أمامنا فوق صفحة التلفاز فهو أثناء انطلاقه إلى المعركة كان وجهه يبدو ظاهرا في بعض الأحيان ، ثم هو يحاول الاختفاء مرة أخرى حتى يمويه على العدو وعلى ذلك فهذا السطر الشعري إنحاء بحركة الجندي المصري الماهرة خلال المعركة ، فالظهور ثم الاستخفاء يعبر عن إرادة ذكية كان عليها الجندي أثناء عمليات الاقتحام ، وفي هذا دليل على معرفة الجندي المصري بفنون الحرب التي حاول العدو أن يسلبه إياها خلال دعاياتها الطويلة طوال السنوات السبع العجاف .

٤ — ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين

الشاعر لم يتركز بصره على ما أمامه في صفحة التلفاز إلا على صورة الابتسامة التي أثرت في نفوس الناس أملا ، وكذلك على العينين اللتين كانتا يتمثل فيهما الإحساس والاستهانة بالبعثات ، وهذا التركيز على الابتسامة والعينين من شأنه ألا يُسبب لنا أمام جهاز التلفاز

ثم في كلمة (ألمح) ما يوحى بالرؤية السريعة لما يشد انتباه الإنسان إذ أن تلاحق أحداث العبور وسرعتها التي تمت بها يجعل ما يمر أمام المشاهد يبدو وكأنه لمحات | تجمع فيها ما راود هوى كل مصري حتى جاءت (بسمتك الزهراء) بالجندي مصر . فهذه الابتسامة رغم قصر اللحظات التي عرضت أمامنا فيها ، فإنها قد تركت في النفوس آمالا مشرقة . وفي هذا التعبير أثر من آثار المدرسة الرمزية عند الشاعر الفرنسي بودلير والذي تتراسل عنده الحواس في نظريته عن (Correspondance) والتي سبق أن تناولناها عند مندور

٥ — ولم تعلن لنا الشاشة نعتاً لك ، أو اسماً

إن تلك الصورة التي عرضت أمامنا رمزا لاقتحام جنودنا المواقع الحصينة في أرض سيناء ، حتى استطاعوا أن يرفعوا راية بلدهم عالياً ، لم تكن هذه الصورة تحمل صفة محدّدة لك أيها البطل بل ولم تدع علينا اسماً يدلنا عليك ، لأنك لست في احتياج إلى صفة وليس يعوزك اسم ، ولهذا فإن عبد الصبور يرى أن هذا البطل لا اسم معلنا له ولا نعتاً أضيف إلى اسمه لأن أية صفة لا يمكن أن توفيك حقلك من المدح لأن صفات البطولة فيك مطلقة ، يعبر عنها الشاعر في موسيقا كلمة (نعتاً) بهذا التنوين المدهى المطلق الألف حيث أساطير بطولته طوفت الآفاق كما أنك أيها الجسور المضحي لست في احتياج إلى (اسم محدد) لهذا فإن عبد الصبور يطلق ألف (اسماً) لأن اسم هذا الجندي أسمى من أن يحدد داخل إطار اسم واحد لأن ما فعله ابن مصر هذا لا يمكن أن يضع اسمه داخل أي مسمى لكائن حي محدود

٦ — ولكن كيف كان اسم هنالك يحتويك ؟

وأنت في لخطتك العظمى

تحولت إلى معنى ، كمعنى الحب ، معنى الخير ،

معنى النور ، معنى القدرة الأسمى

مازال عبد الصبور يرى — مشدوهاً — أن هذا الجندي في لحظة عظمته البطولية لا يمكن لأي اسم — مهما تعددت الأسماء — أن يحيط بعظمته أو أن يحدد تلك العظمة داخل اسم من أسماء البشر المعتادين لنا والذين نعرفهم إذ قد تحول هذا البطل في تلك اللحظة إلى معنى فلسفي ، يشمل كل أنواع الخير وكل ألوان الحب وكل معاني المجد وكل صور النور ، وانتهى أخيراً إلى المعنى اللانهائي الذي يكاد يقرب من المعنى الإلهي حيث يقول الشاعر : « معنى القدرة الأسمى » ولعل الشاعر قد أراد أن يزيل اللبس — حين أتبع هذه التركيبة بتركيبة

أخرى (لحظتك العظمى) قاصداً أن يشهد مفهوم « معنى القدرة الأسمى » بتصوير الوقت الذى يمكن فيه الجنائى من رفع العلم فوق أرض سيناء بأنه لحظة ، وهى أسرع زمن يمكن للإنسان أن يحدده لأنه جاء بعد ترقب طويل ، وتم بأسرع ما يمكن تصويره لخبراء فنون الحرب ثم أضاف إلى « اللحظة » أفعل تفضيل وهى كلمة « عظمى » حتى يجعل منها شيئاً لا يمكن تصويره لضخامته والموسيقا الخارجية لكلمة العظمى توحى بسمو هذه اللحظة حيث الألف تنطلق فى نهاية القافية إلى أعلى مصورة السمو اللانهاى

ولى « تحولت » أراد الشاعر أن هذا البشرى ذا الصفة المادية عندما وضع بيده العلم فوق تراب سيناء ، فى تلك اللحظة قد فئت منه المادة وتحول إلى شيء سماوى « كمعنى الخير ومعنى الحب »

وربما يريد الشاعر أن يشير إلى استشهاد كثير من الجنود قبل أن يُرفع ذلك العلم فى تلك اللحظة لأنهم يكونون قد فقدوا أجسامهم وتحولت أرواحهم إلى السماء فى شكل تلك الصورة التى عرضها علينا الشاعر .

ولا شك أن هذه الأسطر الشعرية التى اقتطعناها من قصيدة عبد الصبور الطويلة تصور ما قال به د . محمد مصطفى بدوى تحول لحظة من الزمن على يد الفنان (الشاعر عبد الصبور) إلى أن تكون خالدة فى اللازم إنها لحظة مفاجئة مذهشة اختطفت قلب الشاعر الذى هو قلب كل مصرى — ومجامع إحساسه ، حين ركز بصره — مشاهدوها — على لحظة الزمن الذى تحول بفعل الشاعر مصورا بطولة جندى مصر — إلى لا نهائية الزمن فتمثل ذلك فى مثل تلك الألفاظ (تمليناك) و (أهل) و (يلثم) وفى مثل تلك التركيبات (حر الوجه مقتحما) (كان الوجه مبتسما) (بسمتك الزهراء) (لحظتك العظمى) (معنى القدرة الأسمى)

ولو أردت المزيد على إثبات ما أقول فلسنا ببيعيين عن تلك القافية المطلقة
الألف دلالة على أن الشاعر قد فغره فاه دهشة وهو يركز بصره — مذهولا — على
ما يحدث أمامه مجسما على شاشة التلفاز غير مصدق أملا كان يراودنا جميعا
فأصبحت دهشته زمنية لا زمنية ، لحظة لا نهائية . هو نحن في تعطشنا ولهفتنا
ونحن هو في تمثله هذا الجندي عملاقا مصريا يكاد يرتفع بجبروت اقتحاماته إلى
أن يكون في مصاف أعظم قدرة نتخيّلها ، لقبها عبد الصبور « بمعنى القدرة
الأسمي » ولعل هذه الدهشة تنتشر في القصيدة كما تنتشر العسارة التي سبق أن
قال بها الدكتور بدوي — تأثرا — برأى كولردج في العضوية الفنية — حين ترى
في المقطوعة التالية^(١) تلك الكلمة تتردد في بدء الأبيات « تراك » أربع مرات ،

(١) إن بقية القصيدة حتى تسهل متابعتها كما يلي :

تراك

وأنت في ساح الخلود ، وبين ظل الله والأملوك

تراك ، وأنت تصنع آية ، وتخط تاريخنا

تراك ، وأنت أقرب ما تكون

إلى مدار الشمس والأفلاك

تراك ، ذكرتني

وذكرت أمثالي من الفنانين والبسطاء

وكان عذابهم هو حب هذا العلم الهائم في الأنواء

وخوف أن يمر العمر ، لم يرجع إلى وكره

وما هو عاد يخفق في مدى الأجواء

فهل ، باسمي وباسمهم لثمت النسيج محتشدا

وهل باسمي وباسمهم ملدت إلى الخيوط هذا

وهل باسمي وباسمهم ارتعشت — نزة الفرح

وأنت تراه يعلو الأفق متندا

وهل باسمي وباسمهم همست بسورة الفتح

وأجنحة الملائك حوله لم — تعصها عددا

وأنت ترده للشمس خلدنا باقيا أبدا

ملاحظات من التحديق

— صورة الأشياء في العيين

، صحنى تلك المرسوم

وكذلك في المقطوعه التي سبوا المقطع الأخير يرى عبد الصبور يردد أدابة الاستفهام — بعبا لدهشته بسابه في القصيدة — « هل » أربع مرات ، هذا مع انتشار تركيبات لعوية من مثل (وأنت اتصنع آية ، وتخط تاريخنا) (خوف أن يمر العمر لم يرجع إلى الوده) (يخفق في مدى الأجواء) (يعلو الأفق مثدا) (همست بسورة الفتح) (برده للشمس خدنا باقيا أبدا) ومازالت الدهشة تفعل فعلها في القافية المطلقة دلالة على الذهول المسيطر على نفس الشاعر

ولو أن المقطع الأخير قد ارتدت فيه إلى الشاعر بعض أنفاسه اللاهثة التي علقته دهشته طوال انتترات السابقة فبدأ يستقر نفسا بعد جهد الدهشة السابق ويؤمن بأن هذا الجندي أثيل المجد راسخ القدم (جذع جميز على ترعة) و (قطعة من صخرة الأهرام منتزعة) و (حائطا من جانب القلعة) و (دفقة من ماء نهر النيل) ، ويزداد عبد الصبور إيمانا بأن ما أمامه أمر مؤكد حقيقى حين يردد « رأيتك » أربع مرات ولو جمعنا ما رده من كلمة (رأيتك) مع الصور السابقة ، مع القافية الساكنة الماء لتبين لنا أن هذه الجزئيات تسرى فيها عصارة الثقة والارتياح الذى يأبى الشاعر إلا أن يحولها من لحظة رؤية على شاشة التلفاز إلى انتصار باق على مر الزمن يشعرنا بالوثوق والاستقرار فى تلك الألف المطلقة راجعاً فى استدارة إلى ما سبق أن قال به فى أول نغمات القصيدة ولكن فى إحساس مغاير فستان بين دهشة وتأكد وبعدا بين شك ووثوق إذ يقول فى النهاية

== رأيتك جذع جميز على ترعة
رأيتك قطعة من صخرة الأهرام منتزعة
أنتك حائطا من جانب القلعة
رأيتك دفقة من ماء نهر النيل
وقد وقفت على قدمين
تترفع و المدى علما
خلق و مدار الشمس
حر الوجه متسما

(انظر ديوان « الإنحار و الذاكرة » صلاح عبد الصبور من ص ١٠ إلى ص ١٣)

لترفع في المدى علماً
يخلق في مدار الشمس
| حر الوجه مبتسماً

وهكذا نجح عبد الصبور في أن يحقق ما قال به « كولردج » وترجمه د. مصطفى بدوي، من « إثارة اهتمام القارئ (والمقصود بالقارئ هنا الناقد المصهور ثقافة وتجربة) بشكل مستمر وموزع توزيعاً متكافئاً »^(١) حين وزع في المقطوعة الثانية كلمة « تراك » وفي المقطوعة الثالثة كلمة « هل » وفي المقطوعة الرابعة كلمة « تراك »

ثم إن كل مقطع من مقاطع هذه القصيدة يدفع القارئ اليقظ حافزاً لإياه على المضي في القراءة لأن الشاعر ولد لدينا بتركيبته الشعرية الموسيقية رغبة ملحة للوصول إلى الحل النهائي « لترفع في المدى علماً يخلق في مدار الشمس حر الوجه مبتسماً »

لقد دفعنا خلال عمله الشعري بما أحدثه فينا من لذة حينما نشط ذهننا واجتذبتنا إلى مباحج الرحلة ذاتها فكنا نتوقف عند كل خطوة (أى كل فقرة) ونرجع قليلاً إلى الوراء ثم نجمع من حركتنا إلى الوراء (التي ولدها فينا عبد الصبور) قوة تمكنتنا من المضي إلى الأمام^(٢) مستعيناً بما يوزعه من إيقاعات « مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن »^(٣) محققاً تداخل كل من العاطفة والإرادة اللذين هما أثر لفعل الوزن في زيادة انتباهنا لإثارتهما درجة كبيرة من

(١) أنظر « كولردج » د. محمد مصطفى بدوي ص ١٥١ .

(٢) أنظر كولردج ص ١٥٠ .

(٣) فُهَلْبَسْنِي / وَبَاسِيَهُنَّ / هَمْسِيَّيْنِ / رَتَلَفْتَجْ

الحيوية...بنا لأن النغم يتكرر ، ولكنه لا يتكرر بصورة آلية رتيبة ففي النغم مواضع شبه « مثل بدء الشاعر أبياته بكلمة « تراك / تراك / تراك / تراكم... » ومواضع اختلاف مثل « وكان عدايبهم / وخوف أن يمر العمر / وما هو عاد يخفق » ومواضع الشبه هي التي يتوقعها القارئ وهي التي ترضى حبه للاستطلاع

(لأن الحالة التي عليها الشاعر حالة دهشة وعدم تصديق لأمر ما زلنا نستبين حقيقته وهو هل حقيقة نحن قد عبرنا الهزيمة ؟)

بينما أثارت أوجه الاختلاف دهشتنا^(١) (مثل « تحولت إلى معنى كمعنى الحب ... / وخوف أن يمر العمر ... / وأجنحة الملائك حوله ... لترفع في المدى علماً ... »)

إن ما حاولناه هنا في تطبيق ما قال به كولردج عن فعل الوزن وامتزاجه بتجربة عبد الصبور الشعرية هو تبيان لأثر آراء كولردج النقدية في رفد خبرة د . بدوى ناقدًا الذي يقول بدوره في هذا المقام :

« ليست لغة الشعر إذن قالباً تنصب فيه التجربة ، بل ليس الوزن نفسه أو النغم الشعري في الجيد من الشعر بالقالب الخارجي . وهذا الكلام ينطبق حتى على أوزان مثل أوزان اللغة العربية التي لكل لفظة فيها قيمة وزنية مطلقة انظر إلى ما يفعله فنان كبير مثل المتنبي بالوزن في قوله :

أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيداً دونها بيد

وحاول أن تستبدل بلفظة « بيد » لفظة أخرى لها نفس القيمة الوزنية ويكاد

(١) انظر — كولردج : ص ١٠٠ . ص ١٠١

يكون لها نفس المعنى « المعجمى » مثل لفظة « قفر » وقرأ الشطر بعد ذلك « فليت دونك قفراً دونها قفر » ألا ترى أن المضمون الشعري للشعر قد تغير ؟ » وليس ذلك النغم البطيء الكئيب في الأصل - نغم الـ « adagio » (حركة أو قطعة موسيقية بطيئة) إن جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً موسيقياً - مجرد صدى أو ترداد للمعنى المنطقي للعبارة ، بل إنه جزء متمم للمعنى الشعري وبدونه تحصل إلى معنى مختلف ^(١)

وتلك حقيقة الفن الشعري ، فهو تعبير عن التجربة الإنسانية وموقف من الحياة والكون والمجتمع ، في صورة لغوية خاصة تستخدم فيها الألفاظ بصورة معينة ، وتركب فيها الجملة بصورة خاصة ، وتمتزج فيها الألفاظ والعبارات بموسيقى أو بإيقاع يميز هذا اللون من التجربة البيانية عن كثير من التجارب القولية الأخرى « فالشاعر الذي يخفق في إبراز الإيقاع في عباراته ، أو يكتب عبارة ذات إيقاع ضعيف ، يصبح شعره أقرب إلى النثر الرديء منه إلى الشعر الموزون الرديء » ^(٢) فالكلمات من أصعب وسائل الفن - كما يقول ت. إس إليوت - إذ عليها « أن تعبر في آن معاً عن الجمال المنظور والجمال المسموع كما أن عليها أن تقوم بتوصيل العبارة النحوية » ^(٣)

من هذا المنطلق - الذي يرى وشائج قوية بين الشعر والموسيقى - نرى أن الدكتور محمد مصطفى بدوى قد وضع يده ذات الاستشعار النقدي ، على جوهر هام من ملامح فن الشاعر إليوت الذي لعب دوراً عريضاً في التأثير على

(١) أنظر « دراسات في الشعر والمسرح » ط ٢ ص ٥٩ .

(٢) أنظر « الأرض اليباب » - الشاعر والقاصدة ت س إليوت / دكتور عبد الواحد لؤلؤة ص ٢٩ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٤ ، ثم ألا ترى معنى أن إشارة إليوت بأن على الكلمات الشعرية أن تقوم بتوصيل العبارة النحوية ، ألا ترى في ذلك رائحة عطر عبد القاهر في تذوقه لآلة بلاغيا من خلال وضعيتها النحوية ؟

، عرفنا العربي المعاصر^(١) إذ استكشف د. بادي من خلال قوة الدفع الموسيقي الجسورة المتغيرة في شعره « أن العلاقة بين الشعر والموسيقى ظاهرة هامة في شعر إليوت ، فغاية الشعر في ذاته أد يسير إلى مستوى الموسيقى ، وأن بتحقيق فيه نمط الموسيقى أو شكلها . وإذا أدركنا ذلك لن نجد غرابة في تسميته آخر قصائده التي بلغت فيها عبقرته ذروتها « الرباعيات الأربع » فالرباعية « شكل موسيقى معروف » هذه الظاهرة التي نادعو إلى أن يهدف الشعر إلى الارتفاع إلى مستوى الموسيقى أو^(٢) شكلها هي التي جعلت إليوت - ومن بعده شعراءنا العرب المعاصرين - يهدمون النسل التقلدي المنطقي في القصيدة وجعلها خواطر غير مترابطة في ظاهرها ، تمثل لحظات سيكولوجية متباعدة في نفس الشخصية التي بصورها لنا .

وبهذا الأسلوب قرب الشعر جداً من الموسيقى وأصبح أكثر طواعية لاستيعاب موضوعات الحياة المتسارعة المتباعدة الإيقاع حتى ولو كلفه ذلك أن يتجاسر على الوقار اللغوي باستخدام ألفاظ عامية ذات ارتباطات بالموقف الشعري المعاصر قد لا تحققه الكلمات المعجمية القديمة والتي كان رائد الشاعر التقليدي في اختيارها هو -- فقط -- مسايرتها للوزن والقافية التقليديين^(٣)

(١) انظر مجلة « فصول » / المجلد الأول / العدد الرابع سنة ١٩٨١ « قضايا الشعر العربي » بحث تحت عنوان : « أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث » للأستاذ ماهر شفيق فريد من ص ١٧٣ إلى ص ١٩٢ .

(٢) انظر : « دراسات في الشعر والمسرح » ط ٢ ص ٧٧ .

(٣) انظر « دراسات في الشعر والمسرح » ط ٢ ص ٧٦ ، ص ٧٧ ، وانظر كذلك « حياتي في الشعر » للشاعر الناقد صلاح عبد الصبور من ص ٥٠ . ص ٥١ ومن ص ٩٠ إلى ص ٩٧ وفي ذلك اعتراف صريح من هذا الشاعر الناقد بأثره مباشرة باليونان في « إيقاعاته الموسيقية الشعرية واستخدامه لعبارة عامية مثل ما عرف عن إليوت ، والتجانب من طبع دار العودة / بيروت / ط ١ سنة ١٩٦٩ .

هذا التداخل المتوازن بين الشعر والموسيقى — وهو الذى يحكم معظم ما
كتبه الدكتور محمد مصطفى بدوى ناقدنا أقرب ما يكون إلى الشاعرية فى تعبيره
النقدى .

انظر إلى تعليقه على بعض أبيات ترجمها هو بنفسه عن الشاعر الانجليزى
« شيكسبير » — واضعين فى اعتبارنا أن د . بدوى له ديوان شعر معاصر —
تيث تقول الأبيات :

« ومع ذلك كان غياى عنك فى فصل الصيف
وفى أيام الخريف الممتلئة الحلى بالكثرة الغزيرة
حاملة ثمرة الربيع الخصبة ، كبطون الأرامل عقب موت بعولهن »^(١)

يلقى الدكتور مصطفى بدوى على هذه الأسطر الشعرية قائلا :

... « حقا إنه (أى شيكسبير) يصف الخريف بشيء من التفصيل . لكن
ما الذى يثير انتباه الشاعر فيه ؟ إنه الامتلاء والكثرة والغزارة والخصوبة . ولكن أى
امتلاء وأية غزارة وكثرة ؟ ليست كثرة الأرواح وغزارتها ، ولا هى امتلاء الحياة
بإمكانياتها المحققة ، ولا هى الخصوبة الكاملة والسعادة المطلقة بل هى الكثرة
والامتلاء والغزارة التى يصحبها الحرمان والنقصان . ونحن ندرك ذلك عن طريق
الصورة التى توحى بها الطبيعة وقت الخريف إلى ذهن الشاعر إذ يشبهها الشاعر
« ببطون الأرامل عقب موت بعولهن » . وهكذا نجد أن التجربة العاطفية التى
جعلت الشاعر يعيش الشتاء وقت الصيف والخريف قد لونت بطريقة واعية
عرضه لصورة الصيف والخريف ذاتها . ولو ذكر الشاعر صورة أخرى ذات مدلول

(١) « دراسات فى الشعر والمسرح » ط ٢ ص ١٧ .

عاطفى متبأين لحدث التناقض العاطفى فى نفس القارىء ونضاعت الوحدة
العاطفية ، ولدخل بعض الزيف على التجربة باعتبارها كلا ..

فغياب شاعرنا عن حبيبه ، سلب الدنيا فى نظره معناها وقيمتها وجمالها
ودفعها . وجعل باطن الأشياء غير ظاهرها فهو يعيش فى الشتاء ودماؤه تجمد من
البرد وأيامه قائمة وكل ما حوله قاحل ماحل . وإذا تجرد عن ذاته وحاول أن ينظر
إلى العالم نظرة موضوعية رأى الصيف والخريف حقاً .

لكنه لم يجد فيهما إلا « أمل اليتامى » و « ثمرة أديم الألب » ، وكيف لا ،
ومصادر الحب والحنان والدفء والأمل الحق غائب عن وجوده ؟

رأى الأشجار مورقة حقاً لكن أوراقها « شاحبة » فبالشتاء يبدأ الشاعر ،
وإلى الشتاء ينتهى به المطاف ، وما ذلك فى الواقع إلا لكونه لم يخرج عن الشتاء
طيلة الوقت . فالشتاء فى روحه ، وهو يخلعه على الطبيعة خارجه ...^(١) تستطيع
أن تتبين تلك الشاعرية المنغومة من قول د. بدوى « فغياب شاعرنا عن حبيته
... حتى قوله : « وهو يخلعه على الطبيعة خارجه . وأنا أعنى بالشاعرية
الإحساس بإيقاع الشعر فى اختيار كلمات تتحقق فيها موسيقى الشعر وإن
بدت فى صميمها تعليقاً نقدياً فكأن بدوى هنا يحقق ما ذهبنا إليه عند مندور فى
وظيفته ناقداً من أن النقد يكاد فى ذاته أن يكون تجربة إبداعية تضاف إلى إبداع
الشاعر الأصلي فللناقد شخصيته الفنية فى تناوله ألفاظه التى يعلق بها على عمل
فنى ، بل أكاد أزعم أن تلك الشخصية الفنية تتحكم حتى فى اختياراته لما يُعلّق
عليه نقدياً . وذلك يتضح فى اختيارات د. مصطفى بدوى لقصائد الشعر العربى
المختلفة فى كتابه « مختارات من الشعر العربى » والذى صدر فى عام ١٩٦٩ وفى

(١) دراسات فى الشعر والسرّح — ص ١٨ ، ص ١٩

ترجمة معظم هذه القصائد إلى الإنجليزية وتعليقه عليها نقدياً بالإنجليزية أيضاً في كتابه : Acritical Introduction To Modern Arabic Poetry الذي صدر في عام ١٩٧٥ من مثل قوله في شعر إيليا أبي ماضي :

عن قصيدة المساء ... « حيث تبدو هيئة فتاة تعتمد خدوها على يدها ناظرة في أسى إلى « شحوب ضوء النهار » واقتراب المساء محملاً بما فيه من هموم مما يدفع الشاعر إلى كتابة قصيدة تصور 'أمازق الإنسانية في صورة محرّكة للمشاعر إن لم تكن تلخيصاً لما جاء عند الشاعر الأمريكي هوبكنز في قصيدته « الربيع والسقوط » وينتهي أبو ماضي قصيدته بتلك العظة :

مات النهار ابن الصباح فلا تقولي كيف مات
إن التأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة
قد كان وجهك في الضحى مثل الضحى متهللاً
فيه البشاشة والبهاء
ليكن كذلك في المساء^(١)

(١) .. والنص بالإنجليزية ..

«In his Poem evening». Where the sight of a girl resting her cheek on her hand and Looking sad at «the dying of the light» and the approach of night inspires the Poet to write a Poem about the human predicament, as moving if not as concise as Hopkins's Poem «Spring and Fall» The Poem ends with this exhortation:

Dead is the light of day, the morning's child, ask not how it has died.

Thinking about life only increases its sorrows.

So leave aside your dejection and grief.

Regain your girlish meriment.

In the morning your face was like the morning, radiant with joy:

Cheerful and bright;

إن مصطفى بدوى فى شعره النقدية تلك السابقة لم يكن بعيد عن خط
أستاذه مندور حين تناول فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوقى » كثيراً من
المذاهب الشعرية من خلال شعرائها الذين يمثلونها فى خطوطها العريضة أختاراً من
النماذج الشعرية ما ينبىء عن استحصاد خبرته العريضة فى فن اختيار هذه
النصوص بالإضافة إلى التعليق عليها نقدياً .

بل هو أيضاً - أى د. بدوى - قد لحقته آثار من جدلية طه حسين
النقدية حين يأخذ فى طرح تساؤلات على نفسه خلال نقده لقطعة شيكسبير
السابقة من مبل . . . « ما الذى يثير انتباه الشاعر فيه ؟ . . . أى امتلاء وأية
غمارة وكثرة ؟ » وكذلك حين يتساءل عن السبب فى « حرفية التفكير » عند
طه حسين ناقداً لشعر إمرئ القيس إذ يقول :

. . . « ولكن سرعان ما نقف وتساءل ، هل حرفية التفكير هذه مقصورة
على الشارح وحده ؟ أم المسئول عنها الشاعر نفسه ، وطريقة معينة فى كتابة
الشعر ، ونظرة خاصة فيه ؟ هل نحن أصبنا المرمى فى تحليلنا للبيت على هذا
السحو ؟ أم ترانا قد فرضنا على نوع معين من الشعر طريقة فى النقد والتحليل
نايبة عنه ولا تلائم طبيعته ؟ »^(١)

إلا أن مندورا أكثر تطوفاً فى اللاوعية د. مصطفى بدوى النقدية فى تذوقه
وقع ألفاظ القصيدة من حيث انتظامها فى صورة تخرجها إما إلى صورة تقريرية
جامدة وإما إلى أخرى إيجائية نامية مما يرجع إلينا صدى آراء مندور فى حديثه

= Let it be also at night. |

(انظر ص ١٩١ من الكتاب المذكور)

(١) دراسات فى الشعر والشارح ط ٢ سنة ١٩٧٩ ص ١٠ ، ص ١١ .

عن الشعر الجمهوري والشعر المهموس^(١) حيث يقول د . مصطفى بدوي :

. . . « الصورة إذن نوعان يختلفان الاختلاف كله صورة « نامية » وصورة « ثابتة » الصورة الثابتة هي التي تحدد خطوطها فوقف نموها والمتعة التي تولدها في النفس نتيجة تأملنا لها داخل هذه الخطوط وهي أشبه بالخاتم المحكم الصنع (والتشبيه شائع في النقد العربي) تتأمل دقة صياغته ، ونعجب ببراعته ولكن داخل إطاره . أما إذا خرجنا عن حدود هذا الإطار ، فإننا نضل طريقنا وسط إحساسات ومشاعر ومعان لا علاقة لها بالموضوع كما حدث لنا في تحليلنا لصورة « منارة مسم راهب متبتل » في معلقة إمرئ القيس^(٢) . وبالخطوط هنا أقصد .

(١) بل إن ألفاظ الدكتور م.م. بدوي بالانجليزية - تعليقاً على دور شعراء المهجر في البحث عن أصوات هادئة غير خطاطى للغة - تكاد أن تكون في معناها هي ألفاظ أستاذه د. محمد مندور حول الشعر المهموس والشعر الخطاطى إذ يقول د. بدوي في كتابه « مختارات من الشعر العربي » :

«They turned a way From rhetoric and declamation in Search of a quieter and more subdued tone of Voice»

An Anthology of Modern Arabic
Poetry.M.M.BADAWI

(انظر كتاب :

ص ١٤ ، ص ١٥ من المقدمة المكتوبة باللغة الانجليزية

وبدوي نفسه يعترف في كتابه Acritical introduction بأن أول من قال بذلك (دور المهجرين في الشعر المهموس) هو الدكتور محمد مندور حين يقول دكتور بدوي بصفحة ص ١٨٧ بالانجليزية ، السطر الحادي عشر :

It is this Feature which has led the late Egyptian Critic Muhammad Mandur to describe this King of Poetry as Poetry a mi-voix al Shi'i al-Mahmûs i-e-the Poetry of whisper or of the quiet voice, a Phrase that has gained currency in Arabic Literary Criticism, and which is used to distinguish it from the rhetoric and declamation of neoclassical Arabic Poetry.

(٢) دراسات في الشعر والمسرح ط ٢ من ص ٩ إلى ص ١٢ .

المدلالات المباشرة للألفاظ ، ونذا كاد للصورة الثابتة مدلول أو معنى واحد . أما الصورة النامية^(١) فهي التي لم تتحدد مظهرها وإنما يتسع مدارها بطول تأملنا لها ولا سيما حين نربطها بالسياق العام الذي ترد فيه . واتساع المدار نتيجة للإشعاعات التي تشعها الألفاظ حولها أو الإيحاءات التي تثيرها . ونمو القصيدة مصدره عاطفة الشاعر وروحه الحية . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الصورة الثابتة قد سيطرت عايتها الألفاظ بحيث إنها خضعت لمعنى واحد ، أما الصورة النامية فزبي التي سيطرت على الألفاظ فزيادة نموها في نفس القارئ المستجيب تكتسب الألفاظ معاني جديدة »

هذا التعليق النقدي الشعري الواعي السابق هو أثر المندورية « مندور ناقد » في تلاميذه إلا أنه يزيد عليه معرفة بأصول صنعة الشاعر في تركيب تجربته الشعرية من صور بعضها تقريرى والآخر إيحائى — لأن بدوى شاعر — مع هضم ملحوظ في نقده للأشعار التي اختارها — من جهة الصورة وعلى وجه الأخص الاستعارة — لما قال به الإمام عبد القاهر الجرجاني في ذلك . « ليس المعنى إذا قلنا إن الكناية أبلغ من التصريح ، أنك لما كُنيت عن المعنى ، أزدت في ذاته بل المعنى أنك زدت في إثباته ، فجعلته أبلغ وأكد وأشد فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به »^(٢)

(١) تقول « لوريت فيزا » في كتابها « إزرا باوند » عن تعريف باوند للصورة الشعرية (أصبح ما بهم بالنسبة إليه دو حركة الصورة وحيويتها وكثافتها وسموتها . والقوتر الذى يتضمنه والذى يحطمها حين تثبت في انطلاقة عملية التحول التي تجري فيها)

(انظر : إزرا باوند . تأليف : لوريت فيزا ترجمة وتقديم . كميل قهصر داغر ص ١٣ / سلسلة أعلام الفكر العالمى / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط سنة ١٩٨٠ / بيروت)

(٢٠) انظر « عبد القاهر الجرجاني » / د أحمد أحمد بدوى ص ١٠٠ سلسلة أعلام العرب - العدد (٣٠) أغسطس سنة ١٩٦٢ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر القاهرة

ولا شك أن قول عبد القاهر السابق عن الإيجاء في الصورة الشعرية — والذي يتضح تأثر د . بدوى به في وظيفته ناقداً ، لم يأت إلا من وراء خبرة عبد القاهر وتذوقه^(١) ونقده التطبيقي لمقطوعات شعرية خاصة تلك الأبيات المنسوبة إلى جميل بن معمر : . . . ولما قضينا من منى كل حاجة . . .^(٢) والتي رأى فيها « مندور » ومن بعده تلاميذه رأى عبد القاهر في مفهوم الصورة النامية الموحية في الشعر كما سبق أن قال د . بدوى الذي لم يدخر وسعاً هو بدوره أيضاً في تناول نماذج شعرية — من الشعر العربي ، ومن الشعر العربي المترجم — كى يأخذ بيد القارئ واضعاً يده على مواطن الجمال الفني خلال تحليله للصور الأدبية متذوقاً لها لفظاً لفظاً وصورة صورة محققاً مقولة عبد القاهر . . . « واعلم أنك لا تشفى الغلة ولا تنتهى إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز العلم بالشيء مجملاً إلى العلم به مفصلاً ، وحتى لا يقنعتك إلا النظر في زواياه والتغلغل في مكانه ، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه » ونضرب لذلك مثلاً بما جاء في كتاب « دراسات في الشعر والمسرح » حين حديث الدكتور محمد مصطفى بدوى عن قصيدة « العودة »^(٣) للشاعر إبراهيم ناجى حيث يقول :

. . « أنظر مثلاً إلى قول ناجى :

هذه الكعبة كنا طائفها والمصلين صباحاً ومساءً
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

(١) يقول عبد القاهر في شأن التذوق . . . « أمور خفية ومعاني روحانية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علماً بها ، حتى يكون مهيباً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقرينة يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المنية على الجملة ، وبمن إذا تصفح الكلام ، وتدبر الشعر فُرق بين موقع شيء منها وشيء »
انظر دلائل الإعجاز ص ٤١٩ ، ص ٤٢٠

(٢) أسرار البلاغة — عبد القاهر الجرجاني — تحقيق هـ. زهر سنة ١٩٥٤ استانبول ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣

(٣) ولا يخفى علينا أن أستاذه مندور قد تناول نفس القصيدة بالنقد من قبله وذلك في عام ١٩٥٧. في الحلقة الثانية من كتابه (الشعر المصري بعد شوقي) صفحة ٦٠ ، ٦١ فكأن ذوقه في اختيار النصوص التي يحاول من خلالها تحديد وظيفة الناقد الأدبي قريب جداً من ذوق مندور في نفس المضمون الذي يتجدد عنه هذا البحث .

حاول أن تستبدل بلفظة « طائفها » لفظة أخرى مثل « زائرها » أو « عارفيها » وإذا بك تحصل على معنى شعري غير معنى ناجي . فضلا عن أن الطواف يشل الزيارة والمعرفة الجيدة بالمكان الذي يبلغه من يصلي « صباحا ومساء » فيه ، وبالتالي يصبح تنكر المكان للشاعر أشد وقعا في النفس ، ففي لفظة « طائفها » امتداد للاستعارة التي في الكعبة والصلاة والسجود والعبادة يضفي على الصورة حياة وتميزا وقوة ويجعل من هذه الصورة المباشرة المقنعة رمزا بالغ الدلالة فيقلل إلنا العوامل الدينية المقدسة التي تكون موقف الشاعر العاطفي من الجمال . . . »^(١)

هذا التناول لفعل وقع لفظة « طائفها » خلال سياق الأبيات حديثا عن « كعبة » الحب يوضح كيف أن « بلوى » يعرف قيمة الكشف عما وراء اللفظة في ارتباطاتها الفنية كنسيج للاستعارة — أى للصورة الأدبية — التي هي عماد من أعمدة بناء الوحدة الفنية في الشعر الغنائي بل والمسرحي أيضا^(٢) متأثرا بما قاله عبد القاهر الجرجاني — فيما عرضناه من أقواله ، بل وأيضا مما قال به ت . إس . إليوت . . . » عشرون عاما أكاد أكون قد ضيعتها وأنا أحاول أن أتعلم كيف أستخدم الألفاظ^(٣) ، ولم لا ؟ والألفاظ هي الخلايا التي منها تتخلق الصور الفنية الموحية مكونة نسيج الوحدة العضوية في القصيدة ؟ ومادمننا بصدد

(١) انظر « دراسات في الشعر والمسرح » ج ٢ سنة ١٩٧٩ ص ٥٨ ، ص ٥٩ .

(٢) انظر حديث محمد مصطفى بدوي عن إجماعات الصور في الشعر المسرحي فيما يختص بمسرح شيكسبير الشعري — بنفس الكتاب — صفحات ٢٠ ، ٢١ .

(٣) دراسات في الشعر والمسرح / ص ١٠٠ .

الحديث عن الصور الفنية النامية فإن تناول الدكتور م . بدوى للاستعارة — من خلال وظيفته ناقداً — يدعونا إلى معرفة منابع استقائه لها حيث تعددت روافد ثقافته في سلك استحصاده نقدياً . ولعل ريتشاردز — في كتابه مبادئ النقد الأدبي — هو أحد أهم الروافد للدكتور بدوى في ذلك المجال إذ يقول : « إن الاستعارة هي الوسيلة العظيمة التي يجمع الـذهن بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الـذهن بينها ، إذا محصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية إلا في حالات قليلة جداً . إن الاستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة لـ«كتابتها»^(١)

هذا التعريف من قبل ريتشاردز للاستعارة ووظيفتها يفسر لنا الفاعلية . خاصة للاستعمال اللغوي عند الشاعر عندما يتخير تكوينه لتجربته من خلال المجاز فريتشاردز ينادي بأن نظرتنا للاستعارة ينبغي أن تكون على أساس اعتبار عناصرها المتنوعة كلا متكاملًا إذ إنها بما تعقده من تداخل بين طرفيها تتيح الظهور لمعنى

(١) مبادئ النقد الأدبي/ريتشاردز/ترجمة د.م. بدوى ص ٣١٠
وقد عرف ريتشاردز الاستعارة في كتابه « فلسفة البلاغة » (١٩٦٢)
The Philosophy of rhetoric

على النحو الآتي :

- ١ - موضوع الاستعارة ، أو ما سماه بفحواها Tenor أى المشبه
- ٢ - ما سماه بحامل المشبه أو مركبته Vehicle ، ويعنى بذلك المشبه به فالاستعارة عنده عملية تماثل بين الفحوى والمركبة تحت تأثير العنصر الثالث الذى سماه الأساس Ground ، وهو العنصر التجريدى الـذهنى "سحت" ، وهو فى رأيه أصعب وجه فى تحليل الاستعارة الأدبية ...

(انظر « معجم مصطلحات الأدب » د. مجدى وهبة/ مكتبة لبنان/ بيروت سنة ١٩٧٤)

ما كان له أن يوجد بأية وسيلة أخرى ، ذلك لأن كلا من طرفيها يكتسب بداخلها دلالة جديدة»^(١)

فالاستعارة وما إليها من هذه الاكتشافات التي يتوصل إليها الشاعر في ميدان الدلالات (الإيحاءات) تابعة لفردية الشاعر تبعية مطلقة وهذا يفسر لنا الفاعلية الخاصة للاستعمال اللغوي^(٢) عند الشاعر عندما يتخير تكوينه لتجربته من خلال المجاز .

وهنا نرى الدكتور بدوي في تناوله نص ناجي — ناقدًا متذوقًا — لا يقنع بالعلاقات الدلالية بين المفردات في التركيب اللغوي (الاصطلاحي) بل إنه ينفذ إلى سمات خاصة يستشفها بحاسته النقدية المدربة متأثرًا بموقف الشاعر الانفعالي في استخدامه الألفاظ مكتشفًا (أي الناقد) ما بينها من ترابط جعلها تتشكل في هذا اللون التعبيري الخاص حيث أدى هذا الاستخدام^(٣) الجديد لها من قبل الشاعر إلى تغيير في مساحات الدلالة للألفاظ بتداخلها في هيئة جديدة^(٤) ممثلة في تلك الاستعارة

(١) انظر « الإبداع في الفن والعلم » د. حسن أحمد عيسى ص ١٥٧ / سلسلة عالم المعرفة الكويتية العدد ٢٤ / ديسمبر سنة ١٩٧٩ .

(٢) يقول الدكتور مصطفى ناصف في كتابه « نظرية المعنى في النقد العربي » . . . « اللغة في شكل سياق قوة فاعلة تعطي للأجزاء دلالات أو فاعليات خاصة . ومعنى ذلك أن هناك حركة خلق مستمرة في اللغة وتكيفاتها »

(ص ٤٨ / الطبعة الثانية / سنة ١٩٨١ / دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت)

(٣) .. « الفنان الأصيل » (يبدد) حتى حين (يقلد) لأنه يعرف كيف يحمل كل شيء إلى ذاته ، حتى يخلق عليه طابعه الخاص ، عاملاً في ذلك بتصبية جوته حين يقول : « إن ما أورثته عن أبائك وأجدادك ، لهذا لك من أن تعود فتكتسبه من جديد ، حتى يصبح ملكاً خاصاً لك » (انظر الفنان والانسان — د . زكريا ابراهيم ص ١٠٨ / نشر مكتبة غريب سنة ١٩٧٣ / القاهرة) .

(٤) انظر : الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري « للدكتور غازي الداية ص ٣٩١ ط ١ سنة ١٩٧٨ / دار الملاح للطباعة والنشر / دمشق .

وتركيز الدكتور بدوى ناقدا على تأثيره بموقف الشاعر الانتفعالي في استخدام هذا الأخير للألفاظ مكتشفا ما بينها من ترابط مفرزا لهذا التعبير المجازي (الاستعارة) ، هذا التركيز من جانب دكتور بدوى متأثرا بمفهوم الاستعارة ودلالاتها (أى إيجاءاتها) عند ريتشاردز ، هو في حقيقته إشارة منه إلى أن التصوير البلاغي يجب أن يفتن إليه الناقد من زاوية تمثيله « الشيء أمام عيوننا كأنه يحدث ويتحرك ، أى إلى ما فيه من « درامية » التصوير والتي سبق لعبد القاهر الجرجاني أن فطن إليها فيما سماه « التمثيل » في التشبيهات والاستعارات وهو تمثيل المعاني المعقولة محسوسة حية ، ولذا يقرن عبد القاهر التمثيل في كلامه بالتصوير ويشرح وجه الحسن في قول الشاعر :

فأصبحت من ليلي الغداة كقابض على الماء خائنه فروج الأصابع
بأنه ينقل الخبر إلى العيان ، فتعمل المشاهدة أثرها في تحريك النفس ضاربا لذلك مثلا بالرجل لو كان على طرف نهر فأدخل يده في الماء وقال : أنظر ، هل في كفى من الماء شيء ، كان لذلك ضرب من التأثير^(١) الزائد على القول والنطق ؟ وكذلك التمثيل في الاستعارة ويرى أن الجمع بين الشكل وهيئة الحركة مما يزيد الكلام حسنا في التشبيه والاستعارة . ويمثل في الاستعارة بقول الشاعر

إذا هم ألقى بين عيني عزمه ونكب عن ذكر العواقب جانبا

ثم يقول : إنه « أراك النوم واقفا بين العينين ، وفتح إلى مكان المعقول من

(١) وهو ما يسميه — جبرا ابراهيم جبرا — « هناك دائما الصيغة الإضافية التي يأتي بها الفنان الأصل » انظر « بناييع الرؤيا » ط ١ سنة ١٩٧٩ / ص ١٢٨ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت .

قلبك بابا عن العين

ولعل أثر ريتشاردز وعبد القاهر^(١) لم يكن من نصيب د . م . بدوى فقط -
في الاستعانة بفهومها عن موقف الشاعر الانفعالي كوسيلة للتناول النقدي ،
ذلك أن هذا الأثر | المزدوج يبدو لدى زميله - تلميذ د . مندور - الدكتور
محمد زكى العشماوى حين يعلق على الاستعارة في قول الشاعر :

وإن، على إشفاق عيني من العدا | لتجمع منى نظرة ثم أطرق

... ثمى بيت، ابن المعتز استعارة رائعة حقاً ، ولكن روعتها لا ترجع لمجرد استعارة
المسحوح للنظرة ، فإن جموح النظرة وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير لولا تلك
العناصر التى جمعها الشاعر ، والتى نجحت فى الإفصاح عن عاطفته ، وعن
موقفه النفسى ، والموقف هو موقف شاعر محب يرى حبيبته أمامه ويود لو استطاع
أن يتمتع عينه بالنظر إليها ، وهو شديد اللهفة إلى إطفاء شوقه إليها ، حريص على
أن تلتقى عينه بعينها ، ولكنه لسوء الحظ محاط بالأعداء من كل جانب وجميعهم
ينظر إليه ويرقبه ، وهو أمام هذا كله بين أمرين :

إما أن يخضع لعاطفته المشبوبة فيبعث بنظرته إلى حبيبته ضارباً عرض الحائط

(١) انظر « المداخل إلى النقد الأدب الحديث » د . محمد غنيمى هلال / الطبعة الثانية سنة ١٩٦٢ ص
١٤٥ حاشية رقم (٢) .

— وانظر : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة تحقيق هـ ، ريتز / استامبول سنة ١٩٥٤ ص ١١٠ إلى
ص ١١٢ وكذلك ص ١١٥ ، ص ١١٦ .

(٢) انظر مجلة « المعرفة » السورية / العدد ١٩٣ — ١٩٤ آذار — نيسان سنة ١٩٧٨ صفحات ٩٨ ،
٩٩ ، ١٠٠ حوار مع د . محمد مصطفى بدوى أجراه عبد النبى اصطيف تحت عنوان « الشعر العربى
الحديث ، والمؤثرات الأجنبية وقضايا أخرى » .

هذه الأنظار المصوبة نحوه من أعدائه ورغبته في إخفاء هذه الحقيقة عنهم ، فيحرم نفسه من النظر إلى حبيبته حرصاً منه على نفسه وعليها . ولكنه لم يستطع ، رغم هذه المحاولات التي بذلها أن يكتّم حبه ، ويكبت ما في صدره من لفة وشوق إلى حبيبته وأن يقاوم الرغبة في النظر إليها ، وإذا بالشوق يغلبه ، وإذا هذه العاطفة الحبيسة في صدره تنطلق منه رغم هذه القيود التي تقيدها فتجرح منه نظرة ، ثم يطرق ، وفي إطرافته هذه الأخيرة إحساس عميق بكل معاني الاشتياق والتجمل التي تصطرع في نفسه وليس من شك في أن الذي حمل إلينا هذا الإحساس كله هو ما في البيت من علاقات ومافي من صياغة ، ومافي من قدرة على استغلال اللغة ووظائفها»^(١)

وهذا الذي نقلناه عن الدكتور محمد زكي العشماوي يوضح كيف وضع الناقد نفسه موضع الشاعر في تمثله للاستعارة (تجميع نظرة) لكي يدرك ما سبق لزميله د . م بدوي استشفاه من أن الاستعارة ذات الفاعلية الأدبية^(٢) يمكن تتبعها من خلال حديث الناقد عن السياق أو الموقف الذي تهيئه اللغة من حيث إنها توفر له الوسائل اللازمة لكي يعبر بصورة غير متناهية عن أفكار متعددة ولكي يتفاعل بصورة ملائمة ، في عدد غير متناه من المواقف مدركاً حالات الوجد المركبة ونقل ما توحى به هذه الحالات من أجواء نفسية لتفعل فعلها في نفس المتذوق مما يثبت لنا أن تلميذ مندر « الناقدون الشعراء » يؤمنان بملح هام يجب أن يدرب الناقد عليه نفسه كي يستكمل إيجابية وظيفته ناقداً ألا وهو « الفاعلية النقدية » تلك التي يقصد بها أن يضيف الناقد — من خلال

(١) أنظر « قضايا النقد الأدبي والبلاغة » د . محمد زكي العشماوي ص ٣٤٤ ، ص ٣٤٥ ط ١ الهيئة العامة للكتاب بالاسكندرية سنة ١٩٦٧ .

(٢) « لأن الاستعارة تظهر عينا ترى التشابهات » أنظر « النقد الأدبي » ح ١ (النقد الكلاسي) تأليف : ويليام ك . وكزات وكلينيت بروكس ترجمة د . حسام الخطيب وعي الدين صبحي ص ١٠٥ مطبعة جامعة دمشق سنة ١٩٧٣ .

معايشته للعمل الفني — أن يضيف شيئاً يضيء لنا ما وراء النص إضاءة جديدة^(١) وإدراك السامع بطور يحدد في نغته فهو في ذات وقت إنما حلل إمكانات جديدة للشعور تفتح السبل أمام الناقد يرى في المعنى الشعري وحوداً متشكلاً بالعلاقة بينه (أي الناقد) وبين الكاتب وبين العمل الفني ، وعلى أساس هذه العلاقة يقوم المعنى الذي يراه الناقد ، بل « إن قيام أكثر من معنى دور أن تنفي هذه المعاني بعضها البعض ما هو إلا دليل على مدى غنى العمل الفني ، فالمعنى ليس شرحاً أو استيضاحاً بل هو صياغة لتجاوب يتجدد بين العمل والناقد^(٢) .

وهذه الصياغة (التي يضيفها الناقد) المتجاوبة في تجديد مع معاودة النظر المتأمل بين العمل الفني والناقد — وهي أمر وعاء النقد العربي القديم بالنسبة لتذوق الأبيات في القصيدة بيتاً بيتاً منفصلاً كل عن زميله^(٣) — يبدو أن — د . محمد مصطفى بدوي وهو المتخصص في النقد الأوروبي وخاصة الإنجليزى — يطورها في نقده متأثراً بما قال به ت. إس. إليوت — ناقد — حيث يرى إليوت . . . « أن الناقد الأدبي هو « الشاعر الناقد » أي الشاعر عندما يتخذ النقد وسيلة لتحريض إمكانات التعبير الشعري وتوجيه إمكاناته الخاصة ، ولا

(١) انظر في ذلك: «الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية» للدكتور ميشال كريا ص ٢٨ طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ط ١ سنة ١٩٨٢
— وانظر أيضاً « الصورة الشعرية » للدكتور ساسين عساف ص ٥٣ طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ط ١ سنة ١٩٨٢
— وانظر كذلك « النقد الأدبي والعلوم الانسانية » تأليف : جان لوى كاباتس ترجمة الدكتور فهد عكام ص ١٠٣ طبع دار الفكر / دمشق سنة ١٩٨٢
— وانظر إضافة إلى ذلك « النقد الأدبي ومدارسه الحديثة » ح ٢ ص ١٨٥ حيث يقول كينيث برك . . . « إن الفن ليس تجربة ، وإنما هو شيء مضاف إلى التجربة » دار الثقافة بيروت سنة ١٩٦٠ ستانلى هاجن / ترجمة د . يوسف نجم ود . إحسان عباس .

(٢) انظر « المجلة » القاهرة / السنة الثامنة العدد ٩٦ ديسمبر سنة ١٩٦٤ ص ١٣٤

(٣) انظر كتاب « مع الشعراء » للدكتور ركنى نجيب محمود ط ١ ص ١٩٣ سنة ١٩٧٨ / دار الشروق

ينجارى هذا الشاعر الناقد ، سوى الناقد الذى يستطيع خلال ملكة خاصة ، ليست غريبة عن نفسه ، أن يعايش الشاعر فى صياغته لشعره ، يعايشه فيحي من التعبير الشعري^(١) وهذا يتحقق للدكتور م . بدوى حين يتناول نص الشاى « الصباح الجديد » بالنقد وخاصة تلك النعمة الدعوب الملحاحة على لاوعية الشاى ولا يستطيع منها فككا :

اسكنى	ياجراح	واسكنى	ياشجون
مات	عهد النواح	وزمان	الجنون
وأطل	الصباح	من وراء	القرون

يقول الدكتور محمد مصطفى بدوى : « ليس مطلقا نغم الانتصار الجمهورى الممتلىء بالحياة ، بل هو نغم خافت تكاد لا تسمع همسه الأذن ، قصير النفس ، متقطع إلى أجزاء صغيرة ، فكأنك تسمع الشاعر يلهم . غير أنه فى الوقت عينه ليس بالنغم المضطرب الهائج بالانفعالات الصاخبة ، وإنما هو هادىء كتيب ، وتؤكد هدوءه تلك الحروف الصامتة الطويلة أو المدات التى تنتهى بها كل شطرة ويدل على أن الشاعر (رغم صغر سنه) قد تعدى مرحلة الألم والثورة وكون حكمه النهائى على الحياة . لقد عرف حقيقة الوجود الإنسانى ، وعرف آلامه فقبلها هادئا فيه شىء من الفلسفة وشىء من الأسى الهادىء (لأن قبوله هذا لم يكن بالأمر الهين ، وإنما كلفه ما كلفه) كما أنه فيما يبدو لمح ما يقع خارج حدود هذا الوجود الإنسانى

والدليل الآخر هو ما فى القصيدة من صور ، فإذا كانت الصور الشعرية كما زعمنا فى المقال السابق تضيف إلى المعنى حقا ، ولم تكن مجرد حلية وزينة ، ولم يكن الغرض منها إثبات المعنى وتقريره فقط ، فإنه يحق لنا حينئذ أن نتساءل : ما السر

(١) انظر « المجلة » القاهرية / السنة التاسعة العدد ٩٨ فبراير سنة ١٩٦٥ ص ١٤ ضمن مقال بعنوان « ت.س. إليوت ناقدنا » للدكتورة صفية ربيع .

في وجود هذه الجمهرة من صور الموت في الوقت الذي يرحب فيه الشاعر بالحياة
كما يعتقد البعض ؟

فالشاعر يطلب من الجراح أن تسكن ، ومن الشجون أن تسكن ويقول : إن
عهد النواح قد مات وإن الزمن قد مات ، وإن الصباح قد أطل حقا إلا أنه أطل
من وراء القرون ، أي بعد موت الزمن ، ويتحدث الشاعر عن فجاج الردى ورياح
العدم ويقول : إنه | دفن الألم .

وتنتهي القصيدة بكلمة الوداع تتردد في أذن القارئ على نحو غريب ، فتصبح
الكلمة الوحيدة التي تعلق بذاكرة القارئ بعد قراءته القصيدة بزمان طويل .

وإذا كانت القصيدة تمثل انتصار الشاعر على الألم وترجيئه بالحياة بمفهومها
العادي وإذا كانت جراح الشاعر قد سكنت حقا فلماذا يتكرر طلبه منها ودعاؤه
إليها بأن تسكن ، وتتردد هذه الأبيات الثلاثة بإيقاعها الكئيب فتكاد تشبه دقات
أجراس الكنيسة ، وهي تنعى رحيل فرد من بنى الإنسان ؟

لا ليست القصيدة كما تبدو في ظاهرها انتصارا على الموت ، بل إنها أبعد
ما تكون عن الانتصار الصاحب على الألم ، فهي في الحقيقة ترحيب بالموت ووداع
للوجود الزمني . وإذا كان الأمر كذلك فإن الحياة التي يرحب بها الشاعر ليست
هي الحياة بمفهومها الشائع ، فالذي يهز قلب الشاعر هو الحياة الأخرى التي
يوجدتها الموت ، فمن طريق الموت سيجد الشاعر الحياة بما فيها من عذاب وسقام
فحياته في هذا العالم في جوهرها ضرب من الموت ، ولن يصل الشاعر إلى
الحياة الأخرى الحقبة التي أحس بقلوبها ، إلا بعد أن يتحرر من قيود هذه
الحياة ، ولهذا فلن يأتيه الصباح الجديد إلا بعد أن يموت الزمان وتنصرم القرون «^(١)

(١) انظر دراسات في الشعر والمرح ط ٢ ص ٤١ ، ص ٤٢ .

هذا التعليق النقدي السابق للدكتور م . بدوى ، لا نظن أنه يأتى هكذا عفوا دون معاودة ومعايشة لقراءة النص التى قال بها الناقد عبد القاهر وتركت صداها فى نقادنا من طه حسين مروراً بمنذور ووصولاً إلى تلميذيه الناقلين الشاعرين م . بدوى ، ود . ع شماوى ، بل إن بدوى لينصت إلى النغم « الماورائى » للألفاظ المنظومة لدى لأوعية الشائى تاركاً لنفسه الناقدة حبل الإنصات والإنصات ... ، والإنصات إلى الخيال السمعى الراجب توافره لدى الناقد - وهو ما سبق لإيليوت أن قال به^(١) فهو يرى فى هذا الصخب الذى يحدثه الشاعر نوعاً من الترحيب بالموت ، فالذى يهز قلب الشاعر الراهمى المريض ليس فى حقيقته إلا نوعاً من السكون والخشوع والرفقة - رغم أنفه فمن الذى يحب الموت ؟ - هو كما سبق أن قلنا فى مكان آخر^(٢) نوع من « حيوية العمر القصير » قرأها د . بدوى من خلال تكرار النغم الذى يجهد الشائى نفسه فى إيقافه حتى لا يسمع تردد أجراس الكنائس المنذرة - أو المبشرة - برحيل الشاعر « اسكنى يا جراح ... » . ولم يكن تأثر د . م . بدوى الشاعر الناقد : ت . إس . إليوت متحققاً فى هذا النقد التطبيقى فقط الذى عرضناه لقصيدة الشائى والذى هو أيضاً يجمع حيوات نقدية عربية وغربية (قديمة ومعاصرة) بل إن هذا التأثير يمتد إلى تعليقات الدكتور م . بدوى النقدية إذ يقول :

« ولا شك أننا لن نصل إلى معنى القصيدة هذا حين نسمعها أو نقرأها مرة واحدة ، بل يجب علينا أن نقرأها فى أناة وتبصر ، المرة تلو المرة ، حتى تؤثر فىنا

(١) انظر هذا البحث هامش ص ٩١

(٢) انظر « ملاح وحدة القصيدة فى الشعر العربى بين القديم والحديث » د . سامى منير ص ١٥٨ ط ١ الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية .

تأثيراً عميقاً ، وحتى يستجيب لعناصرنا الاستجابة الصافية فتبسط صورها
وموسيقاها إلى أعماق شعورنا وتتخذ شكلاً معيناً هو المغزى الكلى للقصيدة ،
وهذا هو ما يجب أن يصنعه دائماً في الشعر الذي يستغل القوى الإيحائية في
الألفاظ»^(١)

هذا التقويم النقدي المنبئ عن معاشة لصدى رنين القصيدة داخل « الخيال
السمعي » للدكتور م . بدوى هو أثر من مفهوم إليوت المشتق عن الرمزية والتي
ترى . . . « قابلية اللغة ، بما فيها من ألفاظ وتراكيب وأصوات ، على مضارعة
الموسيقى ، ... واكتفوا من الجملة بمراكز الإيحاء فيها ...

. . . « فصدى الكلمة عندهم ، ليس ما تعنيه ، بل ما يوائمها وينسجم
معها من الألفاظ انهمجاً صوتياً غير مقيد بمحدود الدلالة . . . وتغلو وحدة
سفنونية ، تتنوع نظماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية للشاعر وتتنفق من حيث
عضويتها إيحائياً في العمل الشعري »^(٢)

هذه الطاقة المتداخلة التأثير بالقديم والحديث في طريقة تناولها للعمل الفني
المنقود^(٣) لدى الدكتور محمد بدوى تهدينا إلى لب خبرته ناقداً يدرك أهمية

(١) « دراسات في الشعر والمسرح » ط ٢ / د . مصطفى بدوى ص ٤٥ .

(٢) (« مذاهب الأدب — معالم وانعكاسات » ، الجزء الثاني « الرمزية ») د . ياسين الأيوبي ص ٨٠ /
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط سنة ١٩٨٢ .

— وانظر قول جبران خليل جبران : « . . . الفن بتلك المسافات الصامتة المرتعشة التي تجيء بين النبرات
والخفصات في الأغنية ، وبما يتسرب إليك بواسطة القصيدة مما بقي ساكناً هادئاً مستوحشاً في روع الشاعر ،
وبما توحيه إليك الصورة فتري وأنت محلق بها ما هو أبعد وأجمل منها » .

(لسان الشاعر » — صلاح ليكي — دار الحضارة ط ٢ سنة ١٩٦٤ ص ١٤٠

(٣) انظر كتاب « مقالات في النقد الأدبي » / د . ابراهيم حمادة ص ٦٧ ، دار المعارف سنة ١٩٨٢ وهذا
الكتاب من مجموعة « مكتبة الدراسات الأدبية » رقم ٨٩

استمرارية تفكير الشاعر تفكيراً دائماً ومتناسكاً في العلاقات بين أوجه التجربة الإنسانية المختلفة مازجاً إياها في اتزان لا يوافق إلا ذلك الشاعر المالك لخاصية وعيه الفني والمتمثل في عشقه للتناسب والتنظيم^(١) بين قواه (أى قوى الشاعر) العقلية وقواه العاطفية ،

وهذا التناسب في شكل العمل الفني (عقلياً وعاطفياً) لن يتوافر إلا إذا تمتع هذا الشاعر بالحاسة التاريخية — كما يقول بدوى عن إليوت — التي « تجعله يكتب وهو يحس بجيله الذي يعيش فيه إحساساً عميقاً يجري في دمايته ، بل وهو واع بأن — للأدب الأوروبي كله منذ عهد هوميروس وضمنه أدب بلده — وجوداً معاصراً له ، وأن هذا الأدب كله أيكون نظاماً كائناً في وقت واحد »^(٢)

فهذا الاحساس الواعي — عند إليوت وفق ما رآه بدوى — بالأدب الأوروبي منذ هوميروس حتى عصره ، يبرز ضرورة إدراك الناقد المستبصر لصلة الشاعر بالتراث الثقافي^(٣) هذا التراث الذي يتحول على يدي الشاعر القدير إلى قوة

(١) انظر كتاب « قلعة راكسل » دراسة في الأدب الإبداعى الذى ظهر بين عامى ١٨٧٠ — ١٩٣٠ تأليف : إدمون ولسون ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ص ٩٥ الطبعة الثانية سنة ١٩٧٩ — المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت .

(٢) دراسات في الشعر والمسرح — ص ١٠٢ .

(٣) إن سمة الشعراء النقاد تكاد أن تجتمع على شيء واحد هو حملتهم الثقافية وحرصهم على تحريك شعرهم مهما تباينت أساليبهم منذ زهير والنايفة والخنساء حتى إليوت ولسنا محتاجين إلى التعريف بأسلوبى زهير والنايفة وأسلوب الخنساء في التلوين النقدي الجزئى ، مما قد استفاد فيه رجالات البلاغة التلوينة العربية القدماء، ونستطيع أن نلمح طرفاً منه لدى المعاصرين مثل د . زكى نجيب محمود في كتابه « مع الشعراء » ص ١٩٣ ، أما إليوت فكانت ثقافته أوسع من أن يحيط بها مذهب أدبى واحد ، كذلك هى أيضاً بتأثيرات تأثراته الشعرية التى تعود إلى ما قبل الرمزيين الفرنسيين إلى جيمس دونرغال ، كما تعود إلى كل من « لافورج » و « فرلين » ، ومن بعدهما « سان جون بيرس » و « بول فاليرى » ثم معاصره الأمريكى

حلاقة مشاركة له (أى للشاعر) ومساندة إياه في خلق الشكل الفني لعمله .

فالفنان في خلقه والناقد في نقده إنما يعايشان فكرة واحدة هي متابعة العمل الفني إيمانياً علوياً فقط ، بل هو إلى جانب ذلك شيء جرى تركيبه بقصد ودراية مستهدفاً خلق تأثير معين عن طريق ما أسماه إليوت « بالمعادل الموضوعي »^(١)

يقول د . روجوكول تلاك . . « إن تعبير « المعادل الموضوعي » قد تنوّل من قِبَل عديد من النقاد معبرين عن مفهومه بوجهات نظر متباينة ،

فالناقد كلينيث بروكس على سبيل المثال يرى أنه « التعبير المجازي العضوي و « الزيس فيفاس » يراه « مركبة التعبير لعاطفة الشاعر » ، أما « أوستن » فيرى فيه « المضمون الشعري معبراً عنه لفظياً » ، غير أن ما يقصده «إليوت» تماماً بالمعادل الموضوعي يصعب تحديده ولكن باستطاعتنا أن نقول إنه أسلوب

انظر « مذاهب الأدب » الجزء الثاني « الرمزية » د . ياسين الأيوبي ص ٧٧) ، ولا يلتفت هنا أن نعود إلى ما قال به حازم القرطاجني في ذلك الشأن في كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » . . . (من المهم أن يكون الشاعر عميق الخبرة بالتجربة الإنسانية ، وسعة الثقافة في هذه الحالة شرط ملازم لمعرفة مجاري الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال ، فالأصل الذي يتوصل به الشاعر إلى استشارة المعاني الشعرية ، وسعة الثقافة في هذه الحالة شرط ملازم لمعرفة مجاري الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال ، فالأصل الذي يتوصل به الشاعر إلى استشارة المعاني الشعرية ، واستنباط تركيباتها ، هو التمازج من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها ، والتنبه للهيئات التي يكون عليها التمازج تلك الأوصاف موصوفاتها أو نسب بعضها إلى بعض . . . والتفطن إلى ما يلقى بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض)

(انظر « مفهوم الشعر » د . جابر عصفور ط ٢ ص ١٨٦ دار التنوير - بيروت)

^(١) The phrase «Objective co-relative» has been discussed threadbale by a number of critics, and most dirergent views have been expressed.

Thus for cleanth brooks the phrase means, «Organic Metaphor», For elise vevas it is, «Vehicle of expression for the Poet's emotion» and for austin, « It is the poetic conteat to be conveyed by verbal expression» what Eliot exactly meant by the phrase is hard to determine. We can only say that it is a way of conveying emotion, without direct verbal expression, by presenting certain situations and events which arouse a similar emotion in the readers. It is the way through which a poet , like eliot, de-personalise his emotions.

انظر كذلك « إليوت » د . فائق متى ص ٢٩ ط ١ سنة ١٩٦٦ / دار المعارف القاهرة)

لتحويل عاطفة الشاعر دون تعبير لفظي مباشر بتقديم مواقف معينة وأحداث تشير لدى القراء عاطفة تشابه عاطفة الشاعر ، وإنها لطريقة تناسب شاعراً مثل إليوت الذي يخلع عن تلك العواطف ما يمكن أن تتصف به من الذاتية «^(١)»

إننا لو تأملنا هذا الذي قاله الناقد (تيلاك) عن مفهوم المعادل الموضوعي عند إليوت لأمكننا التقاط عدة ملامح مؤشرة إلى صلة ما جاء عند إليوت بالمدرسة الرمزية، وكذلك ما قيل - قبل الرمزيين - منذ أرسطو في فنية تركيب العمل الفني (المحاكاة) حتى عند عبد القاهر عن وقع الكلمة من السياق عند قصد نظمها ، هذه الملامح هي :

- أ — أسلوب لتحويل عاطفة الشاعر .
- ب — خلال مواقف وأحداث معينة .
- ج — إثارة عاطفة لدى المتلقى خلال الملحين (أ ، ب) تقارب عاطفة المبدع .
- د — الوصول بما سبق إلى « الموضوع » الذي يهدف إليه الشاعر ، وكأنه بعيد | عن ذاتية الشاعر .

فالرمزيون يقولون . . . « إن الصورة الرامزة تدل على ألوان المعاني العقلية | والمشاعر العاطفية . . . وكأنها وحدها لغة التعبير ، وكأنما العقل والخيال أصبحا يعملان في خدمة الرمز وتكثيفه^(٢) » إنها لا تعبر تعبيراً مباشراً — أي عقلياً

(١) انظر كتاب :

«T. S. Eliot, The critic»
By Dr. Raghukul tilak. p. 20
Ramabrothers , NEWDELHI S
Fourth Edition - 1981.

(٢) انظر كتاب « الفن والأدب » تأليف ميشال عاصي ص ١٩١ / الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠ منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت .

تجريبياً — بل تومىء وتوحى بأجواء شعرية تشير إلى الفكرة دون أن تعرضها وإلى العاطفة دون أن تسميها فهي صورة موحية تختصر المسافات الشعرية وتنقل الحالات النفسية وهذا ما لا تستطيعه الأساليب التقريرية ، لأن الألفاظ في الأسلوب التقريرى معتمدة لا تقوى بدلالاتها المحدودة والمألوفة على أن تسير أغوار النفس وتحيط بأجواء الشاعر والأحاسيس .

تطبيقاً على ما سبق — فيما يختص بتأثير د . محمد بدوى بما جاء عند إليوت من تأثيراً بالرمزية في مسألة تحويل عاطفة الشاعر من خلال مواقف وصور إلى موضوع محدد يهدف إليه الشاعر — نراه يركز على لفظة « الليل » في قول النابغة الذبياني للنعمان :

« فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المتأى عنك واسع »
قائلاً :

« » . . . نلاحظ أن النقاد (على الأقل فى كتاباتهم) قد عجزوا عن إدراك إيجاعات « لفظة الليل » فلم يهتموا إلا بوجه الشبه القريب المباشر الذى يقرره الشاعر ، وهو أن النعمان كالليل لا محالة مدرك النابغة ، أما التسوية بين النعمان وبين الليل التى يوحى بها قول الشاعر — ذلك الليل البدأى المرعب بما فيه من تجارب قاسية وبما فيه من قوة خفية وسلطان غير مفهوم على البشر — فلم يهتم بها أحد من النقاد ، ولم يتنبه أحد من النقاد إلى هذه المشاعر التى لا بد وأن يكون قد أحس بها شاعر عاش فى عصر قديم مثل النابغة إزاء الليل «^(١)

هذا عن إشعاعات اللفظة — رمزيا — من خلال السياق أما عن المواقف التى يحيلها الشاعر من خلال صور إلى « موضوع » ، فنرى بدوى يقول عن قصيدة « جيرونتيوم » لإيليوت :

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ص ٣٠

... « إنها موضوعة في قالب درامى ، عبارة عن خواطر وأحداث غير مترابطة تمر في ذهن « جيرونتيون » الرجل العجوز وهو في حالة أشبه بحالة الغيبوبة أو أحلام اليقظة ، يقرأ له صبي عن أعمال البطولة في الماضى فيذكره ذلك بمأساة الإنسان الحديث الذى يعيش في حضارة متداعية تخلو من البطولة وليس فيها سوى مظاهر الفساد .

والسقم والموت :

هأنذا رجل عجوز في شهر الجفاف
يقرأ لى صبي وأنتظر الغيث
لم أكن أبدا عند الأبواب الحامية
ولم أحارب وأنا غارق لركبتى في المستنقعات المالحة
ولم أرفع سيفى الثقيل والذباب يلدغنى
منزلى الذى أعيش فيه متداع
وعلى حافة النافذة تربع اليهودى صاحب البيت . . .

ويستشف بدوى — من خلال هذا الاجترار الداخلى المشتت للرجل « جيرونتيوم » العجوز — يستشف ما يهدف إليه إليوت من وراء تقديم مثل هذا الشيخ العجوز ، ألا وهو تأمل إليوت للمدنية الحديثة ، هذه المدنية التى أصابت الإنسان بالقحط الروحى ، نعم مازال بعض الناس على الأقل يقومون بأداء المراسيم والشعائر الدينية ، إلا أن أرواحهم مجذبة ولم يبق من الدين سوى المظهر الخارجى والشكل^(١)

إن هذا المنهج فى قراءة ما وراء التشئت الظاهرى للمواقف الشعرية المتعددة فى

(١) انظر دراسات فى الشعر والمسرح ص ٨٠ ، ص ٨١

لقد حاول مثل ذلك الدكتور انعمشماوى (تلميذ طه حسين ومندور فى منهجهما التذوق البلاغى) حين تكشف له من خلال المشاهد المتباينة — ظاهريا — فى معلقة ليبيد . . « أن هناك وحدة تربط بين المواقف المتعددة ، وهى تدل على اكتمال التجربة الشعرية عند الشاعر الجاهلى ، هذا الاكتمال الذى ينسى فيه نفسه ، ويكاد يختفى فيه التمييز بين الذات والموضوع .

(١) ولقد قال كولردج — مجادلا ووردزورث — بأن الثقافة تؤدى إلى صنع الشاعر ، فغير المثقفين يكتبون بصورة مشوشة ، وتنقصهم النظرة الشاملة (انظر « النقد الأدبى » ح ٣ (النقد الرومانتى) تأليف ويليام. ك. ويكزات وكلينيث بروكس ترجمة د. حسام الخطيب ومحمى الدين صبحى ص ٥٠٩ / مطبعة جامعة دمشق سنة ١٩٧٥

(٢) مثل هذا النهج نجده عند الدكتور مصطفى ناصف فى كتابه « دراسة الأدب العربى » الصادر عن الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ ط ١ حين تناول موضوع « فى البحث عن وحدة الشعر » إلا أن بحثه ركز على الجانب الأسطورى فى تناوله للمواقف المتعددة التى تناولها معظم الشعراء الجاهليين ، متمسكا بخلف تعدادها عيظا شعوريا واحدا يجمع بينها فى رباط يجعلها متوحدة تماما — كما ألوحى به أيضا إلينا منهج الرمزيين أو البوت أو بدوى — وقال إنها وحدة الإيمان بحتمية الدناء

ثم أضاف ناصف كتابا آخر ، أفرده لهذا الموضوع وهو كتاب « قراءة ثانية لشعرنا القديم » صدر عن دار الأندلس ببيروت سنة ١٩٨١ ، وهو يتناول نفس ما جاء بكتاب « دراسة الأدب العربى » فى موضوع « فى البحث عن وحدة الشعر » مع تعديل فى العناوانات التى تندرج تحتها نفس المقطعات الشعرية المتناولة فيما مضى نقديا بكتاب « دراسة الأدب العربى » إلى جانب إضافات طفيفة لن تخرج بها عما قاله سابقا سنة ١٩٧٧

ولا يخفى علينا أن الدكتور د. النوبى قد حاول ذلك النهج فى كتابيه ح ١ ، ح ٢ « الشعر الجاهلى مهج فى دراسته وتقومه » ولكن من منطلق « الموقف وما يقتضيه من لغة حاول تلمس ما فيها من رباط حيوى »

واعتقد أنه يعنى « بحوى » تمثل الموقف دراميا وقد صدر كتاب النوبى فى عام ١٩٦٦ .

هذه الوحدة بين الذات والموضوع ثمرة لما يسمى أحيانا عند النقاد المحدثين
بالرؤيا — التى هى تصور الفنان للشيء الذى أمامه أو بالتأمل الذى هو استغراق
الذات فى الموضوع وانتشارها فيه ما يسمى أحيانا أخرى بالخيال أو التمثيل أو
التصور أو الخدس»^(١)

إن الناقد الشاعر د . محمد زكى العشماوى ، يقرأ معلقة ليبد ، متوحدا
بجدسه النقدي (الذى تكون عنده عن طريق تخيله لموقف ليبد ، والإنسان
الجاهل عموما من حياته ذات المواقف^(٢) المتصارعة) مع المواقف المتباينة
المتشابكة ، ليرى ما وراء ظاهرها المشتت « فكرة الصراع » مفتاحا لوحدة من
نوع ما تتمثل فى كثير من قصائد الشعر الجاهلي .

هذا الصراع يتمثل فى تصوير ليبد ناقته بالأتان الوحشية تارة ، وبالبقرة
المسبوعة تارة أخرى ، وفى هاتين الصورتين معا يبدو هذا الصراع الحى من أجل
البقاء والانتصار على الموت .

« فعاطفة الصراع هذه ، من أجل الحياة ، هى الجانب المشترك فى الصورتين
(كما يقول الناقد الشاعر د . العشماوى) ، وهى الغاية التى تهدف إليها
المقطعتان بل إنها النواة الأساسية والمحور الذى تدور عليه القصيدة من بدايتها
إلى نهايتها ، ونقطة التجمع الأخيرة التى تلتقى عندها أجزاء القصيدة ، فإذا
كانت قصة الأتان الوحشية تمثل حب الحياة وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف

(١) انظر : « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » ط ٢ المعدلة لأستاذنا جميعا محمد خلف الله
أحمد ص ٢٣٣ سنة ١٩٧٠ — معهد البحوث والدراسات العربية المطبعة العالمية / القاهرة .

(٢) ذلك أن الأسلوب موقف (انظر كتاب « شعر الحقيقة (دراسة فى شعر معين بسيمو ») / محيى
الدين صبحى ص ٧ ط ١ سنة ١٩٨٢ / دار الطليعة / بيروت)

من الموت ، فما حب الحياة والخوف من الموت إلا عاملان يتنازعان نفوسا إنسانية واحدة . ومن تفاعلها يتحقق الصراع النفسى «^(١)

إن فكرة « الحُدس » عند الفنان - كما قال بها كروتشه - هي منبع وظيفة الناقد الخلاق عند العشماوى ، وهو يوظفها خلال تناوله - التأثرى التدوقى - للألفاظ الموحية فى النص ممتزجة بموسيقاها وتوقعاتها ، عند تحليله للصور المختلفة^(٢) التى تحتويها مشاهد مقاطعات الشعر الجاهلى لتعكس لنا الكثير من روح العصر السائدة .

ولعل آخر مبحث صدر للناقد الشاعر الدكتور العشماوى - وهو « دلائل القدرة الشعرية عند شوقي »^(٣) يكشف لنا تأثيره بوظيفة الناقد الأدبى كما يراها « إليوت » إذ يقول :

« إن أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقي ، هو ما أجملنا الإشارة إليه سابقا ، ونعنى به صلة الشاعر بترائه ، ونوعية هذه الصلة ، ومعناها من الوجهة الإبداعية . . . »

(١) قضايها النقد الأدبى والبلاغة - د . محمد زكى العشماوى ص ١٥٩ إلى ص ١٧٧ ط ١ الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية سنة ١٩٦٧

(٢) انظر كتاب « الصورة والبناء الشعرى » للدكتور محمد حسن عبد الله سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية رقم (٨٢) دار المعارف بمصر ص ١٩ ط ١ سنة ١٩٨١ حيث يقول : « الصورة ، وإن تكن لها شخصيتها وكيانها الخاص الذى يحدده المصطلح البلاغى ، أو الذى يمكن توصيفه إذا ما رأينا أننا بحاجة إلى إضافة أو تعديل لى مفهوم الصورة ، فإنها تبقى « صورة » ضمن تكوين شامل حجرا فى بناء ، أو نغمة فى لحن مرمولى أو لونا أو ظلا أو ضوئا فى لوحة . » وانظر أيضا ص ٨٩ ، ص ١٢٥ إلى ص ١٧٣ ، ص ١٩٢ فى السطرين ٢١ ، ٢٢

(٣) مجلة « فصول » / المجلد الثالث / العدد الأول (أكتوبر : نوفمبر / ديسمبر سنة ١٩٨٢) والخاص بشوق وحافظ (الجزء الأول) ص ١٢ ، ص ١٣ ، ص ١٥ / الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة

ولعل شوق أن يكون من أبرر الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة ، وماضيها ، وأن يتحدثوا بصوت الينابيع الأصلية في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم ، سواء أكانت حضارة مصرية قومية أو عربية إسلامية ..

... « أما الدليل الثاني للقدرة الشعرية عند شوقي ، ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده ، فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعرى

.. فالشعر صوت داخلي مستقل عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه ، وقد يوجد بدونه (يعنى الشعر الجديد أو المعاصر أو شعر التجربة) وإن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقة في إيقاع الجمل ، وفي طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة »

... « أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقي فهو العاطفة المادئة المركزة التى تنأى عن الانفعال الصاخب الحاد ، إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن »

... « أما الإرهاص الرابع والأخير فى هذا البحث ، فهو قدرة شوقي على الخروج إلى الإطار الإنسانى العام ، فكثيرا ما كان يخرج شوقي إلى عالم يفلت من حدودنا فتغيب فيه وحدة الفرد فى لقاء مع الإنسانية »

وبتأملنا لتلك الدلائل الأربعة التى ارتآها الناقد الشاعر د. العشماوى والتى هى ظل لتأثره فيما نرى باليوت ناقدًا — نحس أنه يتميز من زميله د. مصطفى بدوى فى معظم ما قدمه من أعمال نقدية — إضافة إلى ما سميناه بالحدس النقدى — يتميز بالدليل الثانى ، ألا وهو الصوت الداخلى الذى يرتبط بطريقة الشاعر فى إيقاع الجمل ، وفي طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة .

والسبب الذى دعانا إلى تمييزه من الناقد الشاعر د. مصطفى بدوى بهذا الدليل الثانى (وهو ما أطلق عليه إليوت اسم الخيال السمعى) أن أستاذنا

«عشماوى يتمتع بطاقة - سهم فى إثراء وظيفته ناقداً - ألا وهى طاقة التحيل للموقف»^(١) وفق ما يمليه الحدث الدرامى على الممثل المجيد كى يكتمل التأثير من الحركة المسرحية والإشارة والتعبير بقسمات الوجه مع تولّد الكلمة الدرامية مُحَمَّلَةً بذلك كله مسترشداً بما جاء على لسان قسطنطين ستانسلافسكى فى كتابة «إعداد الممثل» والذى ترجمه الدكتور عشماوى مشاركة مع الممثل الواعى ثقافياً ، محمود مرسى أحمد ، حين يقول « إنه لابد (للممثل) أن يحس بالدافع أو المادة (حتى) يستطيع بطريقة انعكاسية أن يؤثر فى طبيعتنا الجسدية ، ويدفعها إلى العمل . وهذه الملكة ذات أهمية عظمى فى مهارتنا الفنية العاطفية ، من أجل هذا كانت كل حركة تقوم بها على خشبة المسرح ، وكل كلمة تنطق بها هى نتيجة للحياة الصحيحة لخيالنا »^(٢)

فحياة التذوق النقدى ، منذ رجالات البلاغة اليونانية والعربية ، تكمن فى ما قال به ستانسلافسكى من أن كل كلمة ينطق بها — أهل الإبداع الفنى — لابد أن تمتد مساحتها الدلالية لتوحى إلينا بشيء لا يستطيع استشفافه إلا خيال ناقد متمرس يعايش الكلمات فى حيواتها المتجددة .^(٣)

(١) انظر تحليله التذوق البلاغى النابع من تجلّله للموقف درامياً لبیت الشاعر : « وإلى على إشفاق عيني من العدا . . . » بكتابه قضايا النقد الأدبى والبلاغة من ص ٢٤٢ إلى ص ٣٤٥ .

(٢) انظر « إعداد الممثل » تأليف قسطنطين ستانسلافسكى / ترجمة د. محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى أحمد ص ٨٨ ط ١ سنة ١٩٦٠ سلسلة الألف كتاب العدد رقم (٣٠٧) مكتبة نهضة مصر .

(٣) يقول الدكتور شكرى عياد « أما فى مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التى اصطنعها إليوت وباوند ، كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيهما ريتشاردز وإمبسون ، ولا سيما « النقد التطبيقي » و « فلسفة البيان » للأول ، و « سبعة ألوان من تعدد المعنى » للثانى مع أن ذكر « إليوت » أو « باوند » قلما يرد فى هذه الكتب . فقد كان الناقدان يجاوزان التنظير للغة الشعر عموماً ، والأصح أن يقال إنهما كانا يرميان إلى إعادة صياغة الذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة ، معتمدين على التراث نفسه ولا شك - على كل حال - أنهما فتحا فتحاً تحليلهما لفكرتى « السياق » و « تعدد المعنى » آفاقاً جديدة للنقد الحديث (انظر بحث « موقف من البنيوية » د. شكرى عياد / مجلة « فصول » / المجلد الأول / العدد الثانى ص ١٩٠ سنة ١٩٨١ . والعدد بعنوان « مناهج النقد الأدبى المعاصر / الجزء الأول / الهيئة المصرية العامة للكتاب .)

فالأدب — كما يقول مندور « فن لغوى جميل ، وتجب العناية بناحية الجمال اللغوى فى الأدب ، ومدى صدقه فى ارتباطه بالحياة الفردية والاجتماعية على السواء وإن كنت بالبداهة لم يخطر ببالى أن أدعو الناقد إلى الانصراف عن متابعة كل فروع المعرفة التاريخية والاجتماعية والنفسية ، بل وأضفت الفلكية ذاتها

. . . ولكن على أن تكون كل هذه المعارف كالضوء الداخلى الذى يشع من نفس الناقد فيعينه على استخلاص أصالة الأديب الخاصة ، ولكن فى غير إقحام لهذه المعرفة على الأدب ونقده»^(١)

فكان هذه الحيات المتجددة للكلمة الفنية إنما تستمد وجودها من خلال شمولية ثقافة الناقد — كما رأيناها عند د . بدوى ود . العشماوى (متأثرين مندورا وت . س . إليوت — مع تنبه د . بدوى إلى عدم تغليب معارف الناقد المتعددة على خاصية الفن التذوقى اللغوى أثناء عملية التواصل الاستشفائى النقدى) واستجابته (أى بدوى) لما سبق أن أشار به مندور فى منهج فرديناند دى سوسير فى علم اللغة كأساس فيلولوجى — خلال عملية النقد . دون إغراق — هذه المرة أيضا — فى التركيز على أسلوبية الأسلوب الأدبى حتى لا يفقد الناقد حيوية تمثله التذوقى للغة فى سياقاتها المتعددة خلال التجارب الفنية ، منصرفا إلى توجيه طاقاته ناحية اكتشاف « الشكلية فى الأسلوب » والتى ولدت ما عرفناه معاصرا من أنماط « الأسلوبية » و « البنيوية » ، وكادت أن تفقد العملية النقدية الانوقية المعاصرة حيويتها ، فتصيبها بمثل ما أصاب معظم تراثنا النقدى العربى العريق من آلية التصنيف الشكلى المعقم

== ويقول د . عز الدين اسماعيل : ... « إن حياة الألفاظ الطويلة وما نبلور فيها من مآثور أدبى وتاريخى وأسطورى يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية (انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى ط سنة ١٩٥٥ ص ٣٥٣ / دار الفكر العربى / القاهرة)

(١) انظر « النقد والنقاد المعاصرون » د . مندور ص ١٥٤

Modern Literary Thought للناقد جورج واطسن فترجمه إلى اللغة العربية تحت عنوان « الفكر الأدبي المعاصر » هادفاً من هذه الترجمة ، وقف زحف تيار الأسلوبية الشكلية المعاصرة وما استتبعها من الاتجاه البنيوي في مجال وظيفية الناقد الأدبي^(١)

(١) انظر مقدمة المترجم في ص ٨ ، ص ٩ من كتاب « الفكر الأدبي المعاصر » تأليف جورج واطسن ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة سنة ١٩٨٠

والأسلوبية وريثة البلاغة ، فالحدث اللغوي يبرز أبعاداً ثلاثة : بعداً دلالياً ، وبعداً تعبيرياً وبعداً تأثيماً .

ونقتصر الأسلوبية على تمحيص البعدين التعبيري والتأثري ، وتتطابق مع التفكير البلاغي فكلاهما موضوعه « فن الكتابة ، وفن التركيب » ...

وهذا يقودنا إلى استقراء العلاقة بين الأسلوبية والنحو . فالنحو يضبط قوانين الكلام بحيث يحدد لنا ما لا نستطيع أن نقول ، ولذلك فالأسلوبية رهينة النحو ، إذ لا أسلوب بلا نحو

وأهم خاصية يمكن أن ترصد للأسلوبية ، إثارتها لانفعالات متعددة ، ومتميزة تبعاً للسياقات التي ترد فيها . ذلك أن الأسلوب اختيار / واع يسلمه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات ، مما يجعل من الصعب علينا استكشافه إلا من خلال الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة .

فالمندع يفضل طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة الاستعمال ، فالأسلوب هو استعمال اللغة ، ولن يكون ذلك إلا بتفجير الطاقة التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي ، فكان اللغة مجموعة شحنات معزولة ، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر ، محدثاً ضغطاً على المتلقي ، مولداً عنده : الإقناع كشحنة منطقية ، والإمتاع كشحنة عاطفية والإثارة كشحنة استفزازية محرصة .

ومن هذه الشحنات المتداخلة تبرز القدرة الإيحائية التي تميز النص الأدبي حيث لا تترك الألفاظ على حالها الأصلي ، بل تداح من واقعها الأصلي العادي إلى واقع جديد ، ثم تركيبه ، حسب مقتضيات النحو ثم البيان

بتكوين إعمال مفهوم الأسلوبية ، فيما قاله الدكتور شكري محمد عياد : « بأنه الطريقة المتميزة للتعبير اللغوي » ، مع ملاحظة : وهي أن هذا يتميز يدلماً على كل ما يحمله الشعر من معان ، أو عواطف ، أو أمثلة ، أو ما شئت من أسماء أخرى تدل على ما وراء العبارة ، وهي أسماء مبهمّة متداخلة ، يفضل النقد الحديث أن يستعص عنها بكلمة واحدة تؤدي المعنى المركب ، الذي نوصي تلك الكلمات الكثيرة إلى جوانب منه ، مثل كلمة « الرؤية أو الموقف » ...

(انظر مجلة « الفكر العربي » - يناير / فبراير العدد (٢٥) من ص ٢٢١ إلى ص ٢٢٥ ، وكذلك مجلة « فصول » / المجلد الثالث / العدد الثاني : يناير / فبراير / مارس سنة ١٩٨٣ ص ١٣ ، ص ١٤)

أما البنوية فإنها تأخذ الواقع وتفككه ، ثم تعيد تركيبه لذا يمكن أن يقال بأن البنوية نشاط يحاكي الواقع بإعادة تكوين شيء ما بحيث تظهر في عملية إعادة تكوين القواعد التي تحكم (أى تضبط) وظائف ذلك الشيء فالنشاط البنوي يتمثل في عمليتين متميزتين : « التقطيع » و « التركيب »

فالعملية الأولى تقطع الشيء وتجد فيه أجزاء متحركة يختلف موقعها ، ويتج عن اختلاف موقعها هذا معنى معيناً ، فالجزئية لا معنى لها في حد ذاتها ، لكن أى تغيير يطرأ عليها يترتب عليه تغيير في المجموع ينتج عن هذه العملية إذن حالة أولى ، مبعثرة للصورة أو الظل

أما العملية الثانية ، فتكتشف وتحدد القوانين التي تترابط بمقتضاها هذه الوحدات ، وهذا هو النشاط التركيبي . وفي هذه المرحلة الثانية ، تلور معركة ضد الصلابة . لذا يكتسب تكرار الوحدات قيمة شبه إبداعية ، فعودة الوحدات بانتظام ، وترابطها ، يبنى العمل الأدبي ، ويكسبه معنى معيناً

(انظر مجلة « الفيلسوف » / العدد (٤٥) يناير / فبراير سنة ١٩٨١ مقال بعنوان « رولان بارت » رائد المدرسة البنوية - د. سامية أحمد أسعد ص ٧٥)

ومن منطلق العملية الثانية (التي تكتشف وتحدد القوانين) يتبين أن البنوية تحاول تقنين الأدب كنظام عقلي مجرد حيث تسمى إلى تحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به « الكمبيوتر » يقول « رولان بارت » في كتابه « درجة الصفر للكتابة » :

« لا جدال في أن الكلام (الكلاسيكي لا يرتقى إلى الكمال الوظيفي للشبكة الرياضية فالعلائق فيه غير ظاهرة بواسطة إشارات خاصة ، بل فقط عن طريق مصادفات في الشكل أو في التنظيم . إن انسحاب الألفاظ نفسه واصطفاؤها هو ما يحقق الطبيعة العلائقية للنص الكلاسيكي .

فبعد أن تستهلك الألفاظ في عدد صغير من العلاقات المتشابهة باستمرار تقترب من علم الجبر : وتكون الصورة البلاغية ، والصيغ المكرورة ، هي الأدوات الضمنية لإقامة علاقة ما ... (انظر : درجة الصفر للكتابة / رولان بارت / ترجمة د. محمد برادة - دار الطليعة بيروت سنة ١٩٨٠ الطبعة الأولى)

ويكفي لنا للتعليق على كلام « بارت » بأنه لا يمكن أن تكون اللغة الفنية هي لغة الرياضيات فهناك فرق كبير بين التعبير الحقيقي ، والتعبير المجازي ، ذلك أن الحقيقي يقف عند حدود اللفظ ، أما المجازي فلا يعنيه اللفظ في ذاته ، بل ما وراء نظمه في صياغة متجددة . حقيقة ذلك « انسحاب في الألفاظ واصطفاؤها » كما يقول « بارت » ولكن هناك القوة التي تميز شاعراً من شاعر وفناناً من فنان ألا وهي قوة الصهر أو التداخل التي تعمل على اصطفاف هذه الألفاظ بطريقة معينة لتحدث تأثيرات لا حدود لها عند المتلقي ، فالصهر « وهو قوة فعل الفنان » يعمل على اصطفاف هذه الألفاظ لتنبئ عن موقف إنساني معين يجعل للإنسان وضعه المتفرد في الكون ، بعيداً عن آليات العلوم الرياضية التي فشلت في الوصول إلى قوانين عامة (بمثابة في البنوية) مفروضة على العمل الأدبي مما يجعل من المحم وجود منهج خاص يناسب العلوم الإنسانية ...

(انظر « فصول » / المجلد الأول / العدد الثاني سنة ١٩٨١ ص ١٩٨)

وانظر مجلة « عالم الفكر » الكويتية / المجلد الثاني عشر يوليو / أغسطس / سبتمبر سنة ١٩٨١ من ص

٤٦٩ إلى ص ٥١٢

ويكفي للتدليل على وقوف « جورج واطسن » في وجه هذه الحركة الشكلية في النقد (أقصد الأسلوبية والبنوية) — وموافقة ذلك لمزاج الناقد الشاعر د . مصطفى بدوى — يكفيننا هذه العبارة التي يقول فيها :

. . . « إن بدعة الجديد في أحدث صورها ، عجيبة من العجائب ، وأنسب وصف لها أن نسميها بدعة « الجديد الأثرى » أو « الجديد العتيق » - Palaso Modern

ولا تلخص لنا هذه العبارة صفات « النقد الجديد الفرنسي » فحسب ، وإنما تلخص أيضاً ، التيار الجديد الذي ظهر في الستينيات والذي حُل محله هذا النقد على نحو من الأنحاء ، كما تلخص عددا كبيرا من الموضوعات الأخرى التي ظهرت بعد الحرب . والناقد الجديد الأثرى ، هو المولع بالجديد في الفكر يفتش عنه دائما ، بحيث يتوهم أن شيئا ما عمره نصف قرن أو أكثر هو أحدث الأشياء»^(١)

== وانظر مجموعة « زدني علماً » كتاب « البنية » تأليف جان ياجيه ترجمة عارف متيمنة وبشر أوبري ص ٦٤ - منشورات عديلات / بيروت وباريس ط ٣ سنة ١٩٨٢

وانظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - مكتبة لبنان / د. مجدى وهبة وكامل المهندس ص ٥٥ ، ص ٥٦ سنة ١٩٧٩

وانظر معجم مصطلحات الأدب - د. مجدى وهبة ص ٥٤٣ ، ص ٥٤٤ .

(١) انظر « الفكر الأدبي المعاصر » - جورج واطسن / ترجمة د. محمد مصطفى بدوى ص ١٠٤ ، ص ١٠٥ ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠

وانظر أيضاً صحيفة الأهرام / العدد (٣٤٥٦٦) السنة (١٠٧) الصادرة في يوم الأحد ١٩٨١/٨/٢ الصفحة رقم (٧) حيث يعلق الأستاذ / محمد عبد الله الشافعى على حركة النقد الجديد تحت عنوان « النقد الجديد لم يعد جديداً » قائلا :

« إن المهتمين بمدارس النقد الأدبي الحديث في شتى عواصم العالم الثقافية ، لاشك يتذكرون مدونة « النقد الجديد » التي تألفت في أمريكا في أربعينيات القرن الماضي ، وكان التألق على يد أكاديميين في

ويقترح واطسن نوعاً من الإصلاح يمكن إدخاله على هذا اللون من النقد الجديد — يكاد أن يكون مطابقاً لما سبق أن جاء به عبد القاهر في مجال وظيفة الناقد الأدبي — ليعيد به نائياً عن (سلطان « الموضة » سلطان التحديدات أو التعريفات) (ص ١٤٨ من نفس الكتاب) فيقول :

« إن هناك إصلاحاً يمكننا أن ندخله مباشرة ، وهو إحياء دراسة النحو في سياق أدبي ، هو ميدان النقد الأدبي التطبيقي . فمقدار ما يمكن تحقيقه في التحليل الأدبي عن طريق مجموعة أدوات النحو التقليدي المعروفة كبير ، بحيث يدعو إلى الدهشة حقاً . أدوات عناصر الكلام ، ومفهوم الزمن في الفعل ، أى ما إذا كان ماضياً مثلاً ، وأنواع الجمل من إخبارية وشرطية وغيرها

والمبنى للمعلوم ، والمبنى للمجهول ، ومشاكل ترتيب الكلام في الجملة ، من تقديم وتأخير ، وسرعان ما نجد أنفسنا نوسع من أفق المناقشة ، فندرس مسائل تتعلق بالتراكيب ، ودراسة الأساليب Stylistics .

فإن شجعنا البحث في هذه الميادين على نحو جدى ، أصبح بمقدور النقد التطبيقي في برامجنا الأدبية ، أن يوفر أداة في غاية المرونة لإثارة اهتمام الشباب بلغة

الجامعات الأمريكية ، على رأسهم كلايانت بروكس Cleanth Brooks و جون كراورانسوم John Crowe Ransom و ب بلاك مور Blackmur

ولقد ظهر النقد الجديد استجابة للإبداع الأدبي السائد في ذلك الحين من أعمال ذاع صيتها مثل : « الأرض الخراب » لـ ت. س. إليوت T. S. Eliot و « عوليس » لجيمز جويس J. Joyce وهي أعمال حافلة بالرمز والمعارضة والإرشادات الواعية ، إلى أعمال كلاسيكية قديمة ، رأى النقاد الجدد تلك الأعمال ، فأكدوا على استقلالية العمل الأدبي عن الدين والفلسفة وأشكال الفكر الأخرى .

وفي نفس الوقت رأى النقاد الجدد أن النقد الجديد نفسه ، والكتابة عن الأعمال الأدبية ، يعد شكلاً من أشكال الأدب ، شكلاً يستقل بنفسه ، يقف على قدميه ، ولا يعتبر ثانوياً أو تابعاً للأعمال الأدبية الإبداعية ... أى أن النقد الجديد الذى صهر في الأرمجيات لم يعد حديداً ، فهامى ذى مدرسة جديدة تظهر ، لكنها تظهر لتحى هذا التيار من ناحية ، ولتسهم أيضاً باجتهادات جديدة من ناحية أخرى .

وأصحاب هذه المدرسة اسمهم The Deconstructionists ولعلنا نسميهم : أصحاب تفكيك البناء الإبداعى ، أو رد البناء الإبداعى إلى جزئياته .

الأدب « (١)

إن جل اهتمام الناقدین الشاعرین د . محمد مصطفى بدوی و د . محمد زکی العشماوی ینصب علی تنبیه الناقد إلی تأسيس تیار من الاستشعارات النقدية المعاصرة . یتسم بضرورة انتقاء أفضل ما فی الأصول الذوقية البلاغية القديمة مما یوائم جنوح إلی شد أنفسهما إلی شکل فنی واحد

فهما یحکمان علی الشعراء من منطلق کونهما — ضمن ركب النقاد — یعرفان مهمة الشعراء حیث دفعا إلی مضایق الشعر .

وتجربتهما فی وظيفية الناقد الأدبی تشر إلی ذلك من خلال تجميع ما سبق عرضه من خطوات لهما نجملها فیما یأتی :

١ — ضرورة استمرار الناقد عند د . بدوی و د . العشماوی لحرفة القلق النقدي بحثا عن جمالیات التریکیة اللغویة فی جرأة مصدرها التأثرية النقدية التي استمداها عن أستاذهما د . مندور وكذلك عن أستاذهما الدكتور طه حسین

٢ — الاستقراء النقدي المتجدد لقضايا سبق تناولها — مثل قضية وحدة القصيدة — وكان لهما جهد إعادة عرضها فی تفسیر تتجسم فیه التيارات الثقافية المتکاثفة فی عصرنا ، ولیست بالشئ القلیل

(١) فکر الأدبی المعاصر جورج واطسن د . محمد مصطفى بدوی ص ١٧٤ ، ص ١٧٥

وانظر دلائل الإعجاز « للإمام عبد القادر المرعشی

وتلك « أسرار البلاغة » للإمام — « نقاهر المرحاضی

٣ — ظهر أثر دراستهما لنظرية كولردج في الخيال الشعري ، من حيث ضرورة تنبه الناقد إلى ملمح إذابة معطيات العالم المادى ، وتحطيمها بقصد خلقها خلقا جديدا فى أى تشكيل لذات فنى معاصر مهتدين بنظرية النظم عند عبد الماهر الجرجاني

٤ — (الصورة الشعرية) يمكن دائما رصد حيويتها ، حين يلمس فى ألفاظ القصيدة (عصارة سائدة من عاطفة لها قدرة صهر الكثرة المتباينة فى وحدة متناسقة)

٥ — (التيقظ إلى مدى امتلاك الشاعر لمقدرة الإرادة الواعية) فى ضبطه — أى الشاعر — لما يتزاحم عليه (أثناء إنشاء بنية التجربة الشعرية) — كما عرفت عند الشاعر الناقد ت . إس . إليوت — وذلك لإحساسهما لذع التجربة الشعرية ، والتي كشفت فيهما استشفافا لأسرار عملية الإبداع الفنى تطبيقيا

٦ — (العثور على مفتاح الدخول إلى عالم الشاعر من خلال كلمات هذا الأخير التى تعادل انفعاله ، جاعلة من فن الاستعارة) — وهو قمة التعبير المجازى — وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة لاكتمالها وبذلك يمكن تفسير الفاعلية الخاصة للاستعمال اللغوى الذى يميز شاعرا عن آخر مسترشدين بالجهود النقدية لريتشاردز

٧ — اكتساب الناقد لما يمكن أن نلقبه « بالفاعلية النقدية » والتي يقصد بها المعاشة الخلاقة للأثر الفنى ، بحيث تضيف لنا نحن القراء الواعين شيئا يضىء لنا — ما وراء النص — إضاءة جديدة . وذلك

بتدريب الناقد نفسه على الإنصات إلى الصوت الداخلي للشاعر من
خلال تمرسه بدراسة الكلمات في حيواتها المتجددة ، حيث يمكن عن
طريق هذه الحيوات تغيير امتداد المساحات الدلالية لهذه الكلمات..
وبذلك تتولد في نفس الناقد طاقة التخيل للموقف الفني

ب - الشعراء النقاد :

أولا - صلاح عبد الصبور

« قراءة ثانية » أو « قراءة جديدة » ، تعبيران يتشكل كل منهما في كلمتين ، كثيرا ما ترددتا « عنوانا » لدراسات توافر عليها نقادنا^(١) وربما لم تذكر « عنوانا » غير أن المضمون النقدي يشير إليهما فما كتب النقد التي راد بها الدكتور طه حسين حياتنا النقدية - خاصة في الشعر العربي - إلا « قراءة ثانية » من وجهة نظر متجددة في حينها ، تبرز ثقافته هو من ناحية ، وتكشف أصالة الكلمة الشعرية في حيواتها عبر العصور

والدكتور « محمد مندور » هو الآخر ، قد تسلم الخيط النقدي عن أستاذه طه حسين وأضاف إليه - من خلال وظيفته ناقدا - ما حصله من دراسات قديمة ومعاصرة لشتى منابع الفكر والفن ، عربى وغير عربى

والدكتوران ، محمد مصطفى بدوى ، ومحمد زكى العشماوى ، لم يبعدا عن ذلك المنهج الذى ارتآه أستاذاهما (طه ومندور) مضيفين إلى وظيفة الناقد إضافات - سبق أن ذكرناها - تبدت فيها تجديدات ، أحسبها ليست بعيدة عن قول الأستاذ / طه أحمد إبراهيم ، فى حديثه عن النقاد اللغويين قائلا : ... « كان النقد عند اللغويين يقوم على المزاج ، والاستعداد والثقافة ، وكانت الخصومة فى الشعر والشعراء حادة ، لا تلقى القول إلقاء ، بل تدعمه بالدليل ، ومن هنا ، عمق البحث فى خصائص الشعراء ، وعمق البحث فى ضروب القول » ... وكذلك قوله ... « إن فى الأدب عناصر جديدة ... يجب أن تتحقق فى الشعر لا فى كل شعر ، ويجب أن نعهدها من الأمور الجيدة ، فى المعانى ، والصياغة ، والأعاريض والنغم ، والشعور ، والنفس ، عناصر جيدة . متى وجد

(١) ذكرها عبد الصبور فى كتابه « قراءة ثانية لشعرا القديم » ولم يذكرها أدونيس وإن كانت موجودة متضمنة فى كتابه « مقدمة للشعر العربى » ، « الثالث والمتحول » بأجزائه الأول (الأصول) والثانى (تأصيل الأصول) والثالث (صدمة الحداثة)

بعضها في شعر كان جيدا ، وكان صاحبه سابقا «^(١)

« فالقراءة الثانية » في حقيقة مضمونها تعنى - وفق ما رأينا عند عبد الصبور - التأثير المستمر لامتداد الروافد الثقافية المتجددة ، مع مراعاة منهج الناقد مقتدرا في كيفية مزجها بقدر محسوب خلال تفحصه لأي نص أدبي تفحصا يتحقق له من ورائه استكشاف ما سبق أن قال به عبد القاهر عن « معنى المعنى » ، وتلقفه د. طه حسين ود. مندور ود. مصطفى بدوى ، ود. حمد زكى العشماوى كل على قدر جهده لأن الميدان مازال مفتوحا لقول حازم القرطاجنى - الذى بدأنا منه مقدمة بحثنا - عن صناعة البلاغة ... « هى البحر الذى لم يصل أحد إلى نهايته »^(٢)

وهذه القراءة الثانية تختلف عند الشعراء النقاد من أمثال « صلاح عبد الصبور » و « أدونيس » عنها عند النقاد الشعراء ، كبدوى والعشماوى ؟ لأن طبيعة العملية النقدية لدى من غلبت عليه حرفة الشعر ، تختلف عنها عند من غلبت عليه حرفة النقد .

(١) طه أحمد ابراهيم / تاريخ النقد الأدبى عند العرب / دار الحكمة بيروت - لبنان سنة ١٩٧٨ ص ٦٠ ،

(٢) ومن الطبيعى أن يلحق بهم كثيرون كالدكتور عبد القادر القط والدكتور محمد شكرى عياد على سبيل المثال لا الحصر ، ممن هم نقاد شعراء غلبت عليهم - وظيفيا - حرفة صناعة تدريس النقد والبلاغة ، بل إن الدكتور شكرى عياد - وهو أستاذ فى الأدب والبلاغة والنقد - قد قام بدراسة ثانية « لموسيقى الشعر العربى » سنة ١٩٦٨ صادرة عن دار المعرفة بالقاهرة . [رقيم محاولته - التى سماها « مشروع دراسة علمية - على إعادة النظر فى علم العروض العربى بدراسته على أساس من علم الموسيقى ، وعلم الأصوات ، ونقله من المعيارية إلى الوصفية .

وتطلبت هذه « الدراسة الثانية » - بعد دراسة ابراهيم أنيس عن « موسيقى الشعر » - مباحث لم يتعرض لها العروض القديم ، من درس لخصائص الأصوات والمقاطع ، ولطبيعة النبر فى اللغة العربية ، ودرس الإيقاع ، وصلته بالوزن الشعرى ، بالبحث فى موازين الشعر العربى ، حسب معرفة دقيقة لأصول الموسيقى النظرية ، مع لمح ما بين الشعر ، والموسيقى من فروق فى استخدام الإيقاع (انظر د. عبد المنعم تليمة / مداخل إلى علم الجمال الأدبى / دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ط ١ سنة ١٩٧٨ صفحات : ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠)

فالنقاد الشاعر صارم^(١) في محاولة إبعاد تأثير العاطفة عن حكمه النقدي - وإن لم يسلم من نشوتها - ، أما الشاعر الناقد ، فهو ابن الشعر وراضع حليب ربة الشعر ، ما يلبث حين يرفع رأسه عن حضن راعيته ، حتى يفيق قليلاً ، ثم يعاود نشوة الرضاعة الشعرية من جديد .

وهو في لحظات إفاقته من سيطرتها الحنون (الخلاقة) يدون خطرات مركزة عايشها ، فيها - لو حاولنا جمعها متأملين لها - هداية للسالكين دروب نقد الشعر ، حيث لذع التجربة ، ويرد أمانها ، يتعاونان في إضاءة تلك الطريق المعقدة تعقيد تداخل الفنون ، وامتزاجها ، وذوبانها خلال سراديب بيادر نفس الشاعر .

فالإحساس بالجمال الفني لا يمكن أن يؤتاه إلا « أناس ذووا قدرة على التأثر بالحياة ، ودرسوا اللغة ووسائل الفن الأخرى وتوصلوا ... إلى صيغة منظمة للعقل ... »^(٢)

يقول عبد الصبور في مقدمة مجموعته « قراءة جديدة لشعرنا القديم » : ... « وقد كان الشعر هو المفهوم الأول في تراث أمتنا الغنى ، ومظهر عبقريتها وإبداعها ، ومجال حكمتها ، ورؤيتها النافذة ، وجامع لغتها ، وسجل تغير دلالات ألفاظها ، وقاموسها الحي المتفتح للجديد في المعنى والصياغة ، وينبوع مصطلحها النقدي والبلاغي »^(٣)

ويقول في نفس المقدمة : ... « أصبح الشعر فناً من الفنون ، شريكاً لغيره من الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والرسم ، في إبداعه وقصده معا .

(١) ... « ما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول ، فيعيش بحسه مرة ثانية ، ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية . »

(بندتو كروتشه / المجلد في فلسفة الفن / ترجمة : سامي الدروبي / دار الفكر العربي - بالقاهرة ط سنة ١٩٤٧ / ص ٩)

(٢) د. ابراهيم حمادة / مقالات في النقد الأدبي / ص ٣٢

(٣) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم / دار الدعوة / بيروت ط ٣ ص ٣

عبر أن أدوات الكلمة ، وأداة سماع النغم أو الخط أو اللون وأرست هذه المقولة الجديدة هذا الإدراك لأن الشعر هو تعبير عن نفس قائلة ، وأن الفنون نجساتها هي تفسير وجداني للحياة ...»^(١)

إن عبد الصبور منطلقاً من دائرة الشعراء يجعل نقده موظفاً لكلمة « الشعر » ، بمعنى أنه لا يرى في وظيفة الناقد ، إلا تابعا متذوقا لشعر الشاعر ، ينير السبيل^(٢) بشتى الوسائل أمام من يريد اكتشاف ثمرات الشعر في جنان دواوين أشعراء ، قديمهم وحديثهم . فهو حين يتحدث ناقداً ، يرقد في باطنه الفني « حياتي في الشعر »^(٣) أي خبراته واستحصاده ، حتى وصل إلى مكانته شاعرا يعرف خبايا التذوق البلاغي للفتنة الشعرية في سياقات حيواتها المتجددة .

فحين ينصب عبد الصبور الشاعر من نفسه - وهذا حق كل شاعر مثقاف نقداً - ناقداً ذا مميزات تشير إليه شاعرا ، فإن لا ينسى تعقد عملية التوليف الشعري - أو التشكيل الشعري - خلال تداخل أمشاجها في لاواعيته الفنية قائلا : ... « فالشاعر لا يكشف الناس بأول ما يجيش به فؤاده ، بل هو يلجأ إلى خبرته وإلى معرفته النقدية السابقة بأوجه تحسين القول ، وتستيقظ فيه ملكة نقدية غدتها بدائع تراثه الشعري ، وحددت أصولها ، فهو عندئذ يعيد عرض قصائده أمام تراثه وتراث لغته الشعريين »^(٤)

فالشاعر حين يمسى ناقداً ، لا ينسى أن يعاون القراء المتذوقين لشعره - وللشاعر الجيد بعامة - على تفهم أسرار بروزه شاعرا ، مميزا بأسلوب تركيبى خاص للكلمة

(١) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم / دار الدعوة / بيروت ط ٣ ص ٧
(٢) . . للنقد عند إليوت مهمتان : « الناقد أن يوضح العمل الفني ، ويصحح أذهان القراء ، وإما أن يعيد الشاعر إلى الحياة ثانية ... »

(٣) م. س. إليوت / مقال بعنوان « مخاضا » ... في فهم الشعر ونقده « ترجمة صلاح عبد الصبور / مجلة ... (العدد ...) السنة الخامسة / ٧٧ مايو سنة ١٩٦٣ ص ٦٧)

(٤) - أما عبد الصبور رسم صوره للنقاد عن تجربته شاعرا من خلال هذا الكتاب « حياتي في الشعر » والذي ... طبعته الأولى عن دار العودة بيروت سنة ١٩٦٩

(٤) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ١٥

الشعرية حتى تتشكل بين يديه « مؤالا ساذجا ، أو أغنية عمل بسيطة أو نشيدا حماسيا ملتهبا ، أو أغنية غرام عذبه ، أو مناجاة دينية رقيقة أو ملحمة أو مسرحية أو قصة »^(١)

فالمقدرة على التشكيل^(٢) هي لباب فن الشاعر - أو الفنان عموما - والتي يرى فيها معظم النقاد - قدماء ومعاصرين - هدفا لا تغيب عنه بصيرة أى متذوق ناقد خيرة بالفن^(٣)

إلا أن ناقد الشعر - بخلاف غيره من نقاد الفن - يفتش عما بين يديه من « تشكيلة الكلمات ، والتي ركبت على نمط محدد معين ، أتاح لها أن تكون جاذبة للنظر ، خالبة للنفس ، منصبا بحثه على جزئيات النص الأدبي جزئية جزئية ، ناظرا إلى العلاقة التي ربطت لفظا بلفظ ، وصورة بصورة ، فإذا فرغ الناقد من مثل هذه الدراسة التفصيلية للأجزاء وطرائق ارتباطها ببعضها ببعض ، تكونت لدينا فكرة واضحة عن « التكوين » أو « الشكل » (الفورم) كيف قام ... »^(٤)

إن الصياغة النقدية للملامح التشكيل في العملية الشعرية شغلت النقاد من الشعراء في القديم قبل الحديث ، يقول عدى بن الرقاع العاملي :

(١) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ١٢

(٢) صلاح عبد الصبور / حياى فى الشعر ص ٢٩

(٣) | يقول الدكتور زكى نجيب محمود ... « إن جانب الشكل هو الصفة التى تجعل الفن فنا ، وإذن فلا بد لتلك الصفة ، أن تكون فى عملية النقد الفنى ركنها الركين ، فالمجموعة الصوتية التى أصبحت « موسيقى » قد انحطت فى « شكل » فأصبحت موسيقى ، والمجموعة اللونية التى أصبحت « لوحة » قد انتظمت فى « شكل » فأصبحت لوحة فنية ، ومجموعة الألفاظ التى أصبحت شعرا ، لم تصبح كذلك إلا لأنها انتصبت فى « شكل » يمكن أن يوزن ويقاس ... »

(انظر د. زكى نجيب محمود / « قصة عقل » / دار الشروق / بيروت القاهرة ، ط ١ سنة ١٩٨٣ / ص ١٦٦)

(٤) (انظر د. زكى نجيب محمود / « قصة عقل » / دار الشروق / بيروت القاهرة ط ١ سنة ١٩٨٣ / ص ١٥٠)

ويقول د. على شلق ... « الشكل لا يقوم وحده فى عالم عقلى ، إنه الشئ ذاته » (انظر د. على شلق / فنن والجمال » / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط ١ سنة ١٩٨٢ ص ٤٠)

وقصيدة قد بت أجمع شملها حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناته كيما يقيم ثقافة منآدها

« فجمعُ الشمل » هنا في أبيات الشاعر الفحل عدى (الطبقة السادسة من فحول الإسلام)^(١) بُغية تقويم الميل والسناد ، هو تعبير قديم قريب في مغزاه لما نسميه الآن بالتشكيل الشعري . فهل غادر الشعراء النقاد القدامى من متردّم ١٩ إن عبد الصبور لا ينسى ذلك ، وهو الشاعر الناقد المعاصر ، كما لم ينسه ت. إس. إليوت ، الذي وصف عبد الصبور سريان صولته شاعرا بأنه كان يتمدد في جسم الحياة الأدبية^(٢) يوم تفتحت شاعرية عبد الصبور في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات

وهو لم ينفك معجبا بإيليوت في تشكيله لما عرف بالقصيدة العنقودية التي قال عنها عبد الصبور : « إنها حبات متجاورة في عنقود ، متناظرة في دلالاتها ، وإن كانت تختلف في مذاقها ، ولكنها تؤدي أخيرا إحساسا واحدا »^(٣)

ولكن هذا التشكيل الفني - حينما ينصبّ عبد الصبور (الشاعر) من نفسه ناقدا - يتناوله ، واضعا في اعتباره مقولة ناقد قديم « حين نصبح شاعرا ناشئا بأن نحفظ عشرة آلاف بيت مما كتبه العرب ، ثم ينساها ، فكأن النسيان لا يقل أهمية

(١) محمد بن سلام الجهمي / طبقات فحول الشعراء - السفر الثاني / تحقيق محمد محمود شاكر مطبعة المدلل سنة ١٩٧٤ ص ٩٤٤ .

(٢) يقول عبد الصبور : ... « الشاعر الذي كان يتمدد في جسم الحياة الأدبية .. في ذلك الوقت ونشر ظله في كل مكان .. كان هو الشاعر الناقد الإنجليزي ت. إس. إليوت »

(انظر مجلة « الدوحة » / السنة السادسة / طبع وزارة الإعلام بقطر / العدد (٧٠) أكتوبر سنة ١٩٨١ - ويقول د. محمد مصطفى بدوي في كتابه مختارات من الشعر العربي الحديث « في مقدمته المكتوبة باللغة الانجليزية :

«There are many echoes of ELIOT'S Poetry in . . . al-Sahur»

ت. هـ. أكسفورد - شاركة . ار النهار بيروت سنة ١٩٦٩ السطر ٢٠ ، ٢٢ ص xvii

(٣) ح عبد الصبور / ديوان « الناس في بلادى » / من ص ٥ إلى ص ١٤

طر . سامي منير / ملاح وسيا الفصيلة في الشعر العربي بين القديم والحديث ط ١ الهيئة العامة لكتاب بالإسكندرية سنة ١٩٧٩ ص ٥٣١ إلى ص ٥٣٧

عن الحفظ ، وهو لم يكن يعنى بالنسيان هنا أن تمسح عن قلبه ، بل أن لا تخطر بباله حين ينظم شعره ، والشاعر من هذا المستوى ، يتجاوز التراث عادة فيضيف إليه جديداً ولا يأوى إلى ظله ، بل يخرج إلى باحة التجربة الواسعة ، ويحس إحساساً عميقاً بسيطرته على اللغة ، بل على الشعر»^(١)

هذه المقولة السابقة تعنى بأن عبد الصبور شاعر يبدأ بالنقد حيث يجمل بأى شاعر أن يستهدى بما يقوله شاعر خيرة ، حتى يكون زاداً لرؤيته التشكيلية الشعرية مستقبلاً

وهو نفسه - أى عبد الصبور - قد جرب تلكم المقولة ، قبل أن يسوقها شاعراً ناقداً ، والدليل على ذلك ما تجده من حديثه عن نتاج الشعراء القدامى في ذم الديننا^(٢) من مثل قول أبى نواس :

هذا زمان القروء فاخضع
وكن لها سامعاً ومطيعاً
ويقول الأحنف العكبرى :

رأيت فى النوم دنيانا مزخرفة مثل العروس تراءت فى المقاصير
فقلت جودى لنا، قالت على مهل إذا تخلصت من أيدي الخنازير

ويعلق عبد الصبور على هذين البيتين قائلاً :

... « فالشعراء إذن يحسون أن الدنيا قد وقعت فى أيدي الخنازير والكلاب ، وأن حظهم (أى الشعراء) منها هو الدون

وبعد أن قرأنا هذه الأبيات ، وما وضعه لها عبد الصبور من تعليق ، نرى أنه هو نفسه قد أفاد من كثرة الاطلاع والمحفوظ من التماذج الشعرية ، حتى إذا أخرجها جاءت فى هذا التشكيل الفنى الجديد :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

(١) انظر « قراءة جديدة لشعرنا القديم » ص ١٥

(٢) قراءة جديدة لشعرنا القديم من ص ٢٠ إلى ص ٢٣

فرعوس الحيوانات علم - ث : الناس
ورعوس الناس على جثث الحيوانات
فتحسس رأسك
تحسس رأسك

إن القراءة المستنيرة المقارنة لهذه الأسطر الشعرية التي قالها عبد الصبور في ديوانه لتكشف ، كيف أفادت لواعيته الشعرية من كثرة ما حفظ من الشعر القديم - خاصة ما أورده هو ، ونقلناه عنه في الأسطر السابقة - مع احتفاظه بسيطرته -- وهو الشاعر قبل أن يكون ناقدا - على لغته خلال التشكيل الجديد شعريا .

إن أباؤنا حين دعوته للخضوع أمام قرود عصره -- ولعله يعنى المتسلقين القباح ذوى النفوذ -- ليعبر عن خلل في البناء الاجتماعى مصورا خلال موقف جزئى رمزى ، يبدو فيه القرد سيد عصره ، وكذلك تسرى سخرية أبى نواس الفكهة اللاذعة : « زمن القروود ... فاخضع ... »

أما الأحنف العكبرى - وهو أحد شعراء القرن السابع الهجرى - فنراه لا يكاد يتحصل على ما يبحث فى نفسه بلهنية الحياة الدنيا ، والتي ألفت بنفسها فى أحضان الخنازير من رجالات عصره ، فهو يحلم - ولا يستطيع أن يعيش حقيقة - بيوم نعيم بين يدي تلك الحسناء ، فتؤمله الأمل البعيد المستحيل لأنه رهين « بتخلصها من أيدي الخنازير »

فعند النواسى يسود القروود ، وعند العكبرى يستمتع الخنازير ، ويتشكل هذا الوضع الغير الإنسانى ، بسيطرة الحيوانات على مقدرات الممتازين من البشر فكريا (وهم الشعراء على سبيل المثال) . فيضع عبد الصبور صيحته - التى تشبه حكم القضاء بفساد العصر - هذا الوضع القاطع المدوى :

هذا زمن الخائن الضائع

ثم يضئ ليكمل تشكيل الصورة بما يوحى بانقلاب القيم ، أمام ما كان يجب أن تكون عليه الحياة « رعوس الحيوانات على جثث الناس » ، « رعوس الناس على

جث الحيوانات « هكذا اختلط الحابل بالنابل ، فكيف المخرج ؟

إنه (أى الشاعر عبد الصبور) لينصحنا بأن نعيد تأكدنا من عدم تحولنا فكريا نحن البشر - إلى حيوانات ، فنعمل جاهدين على الاستمساك برعوسنا (والتي ردها مرتين) « قراءة ثانية » يمكن بها مراجعة ما يسود حياتنا الحاضرة من اضطراب ، جعل من قتل لا يدرى شيئاً عمن وجه إليه القتل ، ولا متى وقع به القتل ، فهذا - فى عرف الشاعر - مظهر بلبلة عامة تؤدى بالعقول إلى أن تذهل ، فتبدو كما وضعها عبد الصبور خلال كلماته ، فى هذا التشكيل الجديد الذى حاولت استكناه ما يوحى به .

وعماد التشكيل فى الشعر ، هو سيطرة الشاعر من خلال تجربته على كلماته التى يعث فيها شحنات ذات طاقات مؤثرة تكمن بأكملها فى الصنعة أو الأسلوب^(١) (أو النظم على حد قول عبد القاهر) ، ولن يتوافر ذلك إلا أن يكون الأديب كما يقول الدكتور ابراهيم بيومى مذكور ... « حراً فى تفكيره ، يرسل أحاسيسه ومشاعره كما تبدو له ، حراً فى تعبيره ، يصوغ معانيه على النحو الذى يروقه ، ولا يضيره أن يخرج أحيانا على بعض قيود النحو واللغة ، وربما فتح غروجه باباً لنحو ولغة جديدة »^(٢)

هذا الخروج على النحو بقصد الوصول إلى لغة جديدة يتميز بها الشاعر الخلاق هو ما يسميه الشاعر الناقد عبد الصبور ، بالجسارة اللغوية ، والتى استوقفته حين قرأ شعر إليوت^(٣)

يقول عبد الصبور : « ... إن شعرنا جدير بأن يبلغ آفاقاً أسمى لو منحنا الجسارة اللغوية ، ذلك لأن الفكر الغنى لا بد له من لغة غنية تستوعبه - وأظن أن

(١) انظر د. عبد الغفار مكاوى / ثورة الشعر الحديث - من يودلو إلى العصر الحديث / جزء ١ الهيئة العامة للكتاب / القاهرة سنة ١٩٧٢ (الدراسة) ص ٢٤١

(٢) د. ابراهيم بيومى مذكور / فى اللغة والأدب / سلسلة إقرأ رقم (٣٣٧) دار المعارف القاهرة ص ١٣٦ . وهذا يذكرنا بما سبق أن نسب إلى الخليل بن أحمد حين قال : « الشعراء هم أمراء الكلام ... » انظر هذا البحث ص

(٣) صلاح عبد الصبور / حياق فى الشعر ط ١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٠

سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة ، ولابد. لإتقان اللغة من معاودة النظر في التراث الأدبي العربي . لا لمحاكاته ، ولكن لإدراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله ، ثم لابد بعد ذلك ، من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول في سياقاتنا الشعرية «^(١)

ويمضي عبد الصبور مشيرا إلى ما جاء في شعره محققا تلك الجسارة اللغوية ، حتى تكون وظيفته ناقدًا ، تابعة « نابعة » من كونه شاعرا (مقلدا في ذلك إليوت) يقول :

... « حين نشرت قصيدتي « الحزن » ، دار حولها حديث كبير . ولعل معظمه ، كان اعتراضا على قاموس كلمات المشهد الأول منها ، حين حاول التحرر من اللغة الشعرية التقليدية ، إلى لغة رأيها أكثر ملاءمة للمشهد :

يا صاحبي ، إلى حزين
طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايا في الطريق
ورققت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين
وضحككت من أسطورة حمقاء ردها الصديق
ودموع شحاذ صفيق^(٢)

(١) صلاح عبد الصبور / حياقي في الشعر ط ١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٧

(٢) صلاح عبد الصبور / حياقي في الشعر / ط ١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٣

ويعضى الشاعر الناقد عبد الصبور معلقا على رد فعل أصدقائه ونقاده تجاه جسارته اللغوية ... « وتهكم بعض الأصدقاء والنقاد بعد نشر القصيدة ما شاءوا بالشأى والنعل المرتوق ، ولعل ذلك هو ما دفعنى جادا إلى التفكير فى مشكلة اللغة الشعرية ، ومشكلة اللغة بوجه عام »^(١)

... « فاللغة ملك كل الناس ، ولكن ليس كل امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم . فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس ، ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج فى أنساق ، أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة »^(٢)

لإعادة تنظيم اللغة هى لب الجسارة اللغوية التى لن يوتأها إلا شاعر يمتلك القدرة على أن يقود اللغة لا أن تقوده اللغة ، كما يخرج لنا من وراء هذا التنظيم أنساقا وسياقات يتوافر فيها الجمال الفنى

فحين كان أبو تمام يتحدث عن إحراق الخليفة المعتصم لحصن عمورية ، ذلك المكان الشاخ الرابض فى وجوه جيوش العباسيين ، نراه - أى أبا تمام - لا يتحدث عن الإحراق بصورة مألوفة ، ولكنه إحراق فذ ، يجعل من تنظيم أبى تمام للغة الشعرية ما يتساق مع جسامة المعتصم وجيوشه فى هذا العمل الذى أعاد للدولة الإسلامية هيبتها :

لقد تركت أمير المؤمنين بها للنار يوما ذليل الصخر والخشب

فكيف يذل الصخر والخشب ؟

إن هذا الحصن فى شموخه وكبرائه وصموده ، ليقف معتمدا على كتل حجرية مدعومة بكتل أخرى خشبية ، كانت كلها تزهر فى أنفة داخل كيان عتيق هو حصن « عمورية » ، فلما أضرم النار فى الحصن ، تساقطت هذه

(١) صلاح عبد الصبور / حياى فى الشعر / ط ١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٤

(٢) صلاح عبد الصبور / مقال بعنوان « تجرئى فى الشعر » مجلة « فصول » عدد خاص عن عبد الصبور تحت عنوان (الشاعر والكلمة) / المجلد الثانى / العدد الأول / أكتوبر سنة ١٩٨١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٧

الكتل الحجرية ، ولصيققتها الخشبية ، بفعل النيران ، واستذلت حين تهاوت واحدة إثر أخرى ، متفحمة ، مشوهة هذا البناء الكبريائي ، فبدت المذلة التي التقطها خيال أي تمام مرفوزا لها بالاستعارة في قوله : ... « ذليل الصخر والخشب »

فجسارة أي تمام اللغوية بدت في اقتداره على نظم اللغة نظماً جديداً خلال سياق متميز من سياقات البلاغة العربية^(١) ، عرف به ضمن من عرف ؟ ألا وهو « البديع » و « البديع » في حقيقته تناول تشكيلي جديد للغة الشعرية^(٢) يقصد به الخروج من ربة القيد التقليدي إلى استخدام للكلمة الشعرية في صورة رامزة ولم يكن أبو تمام - حتى في هذه - بعيداً عن الاستخدام الشعري للكلمة الرامزة ففي نفس قصيدته :

السيف أصدق أنباء من الكتب

يقول عن تهويمات أحاديث المنجمين الخرفين حتى يخوفوا المعتصم والمسلمين من اقتحام حصن « عمورية » :

تخرصاً وأحاديثاً ملفقة ليست ينبع إذا عذت ولا غرب .

فهذه الأحاديث المفككة المتهرئة النسيج ، قد نفى عنها أبو تمام صفتين : أن تكون « نبعا » أو أن تكون « غربا »

(١) ... « إذا كانت الدراسات الأنطولوجية المعاصرة لا تفصل بين اللغة والبلاغة ، وتدخل في صميم عملها جنباً إلى جنب دراسة « موقع اللفظ » والتكرار ، والوسائل الإيقاعية والموسيقية ، والاستعارة والرمز والصورة ، فكذلك كان الأمر في تراثنا القديم حيث كانت الدراسة البلاغية متداخلة في الدراسة اللغوية يكتب النحاة الأوائل ... »

(د. نصر حامد أبو زيد / الاتجاه العقلي في التفسير / ط ١ دار التنوير للطباعة والنشر بيروت / لبنان سنة ١٩٨٢ ص ١٠٠)

(٢) ولعلنا لا نغفل عن زعيم الجسارة على رجالات اللغة « أبي الطيب المتنبي » فما ظننا بمن قال فيما قال :
تمل الحصون الشم طول نزالنا فتلقى إلينا أهلها وتزول ؟

ألا نحس أن هذه الجسارة (تمل الحصون - طول نزالنا - فتلقى - وتزول) قد ولدت لونا من تجسيم الحركة في ذلك الحماد (الحصون الشم) فتشكل أمامنا صورة درامية مصدرها نظم أبي الطيب لألفاظه الشعرية ، نظماً جسوراً ، مبدعاً صوراً لا تقل - إن لم تتق في حيويتها - ما أتى به أبو تمام

والنبع هو شجر صلب ، تصنع منه القسيّ ، والغرب ، شجر رخو تصنع منه الحبال . فقيم تستعمل القسيّ ؟ في الحرب ، وفيقيم تستعمل الحبال ؟ في الاستعانة بها على اجتذاب مياه من البئر ، أو ربط حيوان - أو ... أو ... مما يوائم الليونة أيام السلام والهدوء ، وبذلك يمكن أن يكون النبع رمزا للحرب ، والغرب رمزا للسلام ، وهكذا ينفي أبو تمام صفة الموضوعية عن كلام المنجمين فيجعله غير ذي نفع ، لا في حرب ولا في سلام

بمثل هذا يمكن أن نتفهم ، كيف تكون الجسارة^(١) في استخدام اللغة استخداما رمزيا ... « فاللغات الغنية هي اللغات التي تجد فيها رمزا لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان ، لا رموز ميتة محنطة في القواميس ، ولكن رموزاً حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية »^(٢)

ففي قصيدة « الحزن » التي أشرنا - منذ أسطر ماضية - إليها ، يتبدى لنا بعد قراءة الأبيات مرات ومرات ، أن الملل قد فعل فعله في نفس هذا « الحزنون » والذي قُدِّر له أن يرضى بما فرض عليه من ذلك الحزن - أو الانكسار النفسي - بفعل الفقر القاهر : « أطلبُ الرزقَ المتاح » ، فمادام الرزق فيه المتاح ، فهذا يوحى لنا بأن معظم الرزق | ممسوك عنه ، إلا ما سمح له به

ثم قال : « ماء القناعة » ، أي اعتبار الحياة القاهرة ، التي ترفض إلا أن يدعن الناس متظاهرين بأن القناعة | هي الماء الذي يجب عليهم أن ينهلوا منه أما

(١) معظم النقاد والشعراء المعاصرين ، يرون في استخدامات أبي تمام للغة ، ضرباً من الجسارة اللغوية التي أثارت إعجابهم . فقد كان السياب معجبا بصورة خاصة بأبي تمام (انظر : عيسى بلاطه / بدر شاكر السياب - حياته وشعره / طبع دار النهار بيروت ط ٣ سنة ١٩٨١ ص ١٧٨)

(وانظر أيضا : د. ابراهيم السامرائي / لغة الشعر بين جيلين / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ط ٢ سنة ١٩٨٠ ص ٢١١ ، ص ١٢١)

(وانظر كذلك : أدونيس / مقدمة للشعر العربي / دار العودة / بيروت ط ٣ سنة ١٩٧٩ ص ٤٥ حيث يقول : .. « لقد خلق أبو تمام لغة جديدة ... هكذا جاءت معانيه مغايرة للمعاني المألوفة . وجاءت صورته وثقافته مغايرة للمألوف » يقول أبو تمام .. لي في تركيبه بدع شغلت قلبي عن السنن

(٢) صلاح عبد الصبور / حياتي في الشعر ص ٩٥

عن « أيامى الكفاف » ، فهذه كناية عن القناعة وما يستتبعها من صورة
جسورة لقهر الفقر المفروض بعد عناء عمل مستمر حتى « بعد الظهر » لا
يملك فيه صاحبه إلا « قروشا » ، وهى الرزق المتاح له حتى يمكنه من كوب
« شاي فى الطريق » يتبلغ به . ولأنه بغدو ويروح مترجلا ، فقد تلف حذاؤه ،
فلا بد له من أن « يرتق نعله »

واستكمالا لهذا الملل الذى يوجهه الفقر على نفس الشاعر ، فإنه يتوجه إلى
المقهى ليلعب النرد شغلا لنفسه عن الإحساس بوطأة الرتبة

« قل ساعة أو ساعتين »

« قل عشرة أو عشرين »

لا . . . ما حساب الزمن ، ولا كم من أدوار النرد قد لعب .

بل إن ذوامة الجسارة - فى الاستخدام اللغوى الرامز إلى آلية هذه الحياة ، مع
انخراط صناحبنا فى اللعب بالنرد - لتجسم فى قول عبد الصبور :

... « وضحكت من أسطورة حمقاء » . ويخيل إلى هنا أن الشاعر يعنى
بأسطورة حمقاء ، أن هذه الحال البائسة المفقرة ، يمكن بإذن الله - بعد عمر
طويل - أن تنقضي لو ذهب عنها بعض الفقر ، ولم يعكر على الشاعر صفو
استمرار الضحك الساخر المرير ، إلا إلحاح من شحاذ يظل يذرف دموعه دون
كلل ، حتى يدفعنا الملل من دوام ثقل وطأة ظله الملحاح ، أن نتخلص منه
بإعطائه صدقة رغم أنفنا

فالحزن هنا مبعثه « صوت إنسان يتكلم ، مستعينا بمختلف القيم الفنية ...
فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع (بطيء ومدود متقطع) والصورة والذهن
والخيال ، وكل هذه الأشياء مجتمعة ، تجعل لصوته هذه الفاعلية التى يستطيع
بها فى كلماته أن ينقل قدرا من الحقيقة الإنسانية التى يحسها هو منطبعة عليه
إلى غيره من الناس »^(١)

(١) انظر صلاح عبد الصبور « تجربتى فى الشعر » مقال بمجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب
بالقاهرة ، المجلد الثانى / العدد الأول سنة ١٩٨١ ص ١٦

وعبد الصبور في نقله لحقيقة الحزن - التي هي ظاهرة إنسانية - كما يحسها إلى غيره ، نراه يتأثر (وهو الشاعر الناقد) بما سبق لمن جذب على شعره (ألا وهو الناقد محمد مندور) في دعوته إلى الحمس الشعري^(١)

« فالشعر العربي لم تعد به حاجة إلى الجهر ، هو أولا قد تغيرت وسيلة تلقيه ، من المشافهة إلى القراءة ، ومن الأحاديث إلى المجموعات ، إلى الحديث إلى الأفراد بذواتهم ، ولم يصبح معرضا للفضائل بقدر ما أصبح وسيلة للتعبير عن النفس الإنسانية المفردة في أحوالها المختلفة »^(٢)

ويمضي الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور موضحا - فيما نراه استكمالا بيّناً لأثر مندور - السبب في عدم ارتفاع صوت النغم الشعري المعاصر على شاذة ارتفاع جرس النغم الشعري لدى القدماء

... « فالشاعر القديم كان يريد أن يصل إلى الأذن ، ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصوتي المحكم ومن التقفية . لكن عندما تصبح العلاقة علاقة مباشرة بين القارئ وديوان من الشعر ، فإن القارئ ينظر في صفحاته وقرؤها متمتعا أو باون صوت ، إذ لو أحس القارئ بهذا الصوت الجهر العالي للشاعر لأصبح ذلك الصوت جلبة في أذنه وفي نفسه . هو يريد نونا من الإيقاع الهادي الذي يهمس إليه ، دون أن يلبح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة »^(٣)

ولقد وعى عبد الصبور شاعرا - قبله ناقدا - دور الموسيقى في تشكيل الحمس الشعري خاصة عند المعاصرين

... فموسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو ، بل تنشأ (أولا) من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوها مباشرة . (وثانيا) من علاقته العامة بسائر السياقات

(١) انظر هذا البحث | محمد مندور ناقدنا

(٢) صلاح عبد الصبور / مقال بعنوان « الشعر بين القداسة والجمود » / مجلة الكاتب = السنة الثامنة العدد ٣٣ ديسمبر سنة ١٩٦٣ ص ٢٨ / دار التحرير للطبع والنشر / القاهرة

(٣) صلاح عبد الصبور / مقال بعنوان « تجرئني في الشعر » / مجلة « لمصول » / المجلد الثاني / العدد الأول / أكتوبر سنة ١٩٨١ / الهيئة العامة للكتاب ص ١٦

... (وثالثاً) علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى ، أى درجة (تأثير) اللفظ من حيث إحداث ترابط الخواطر ... وهذا كله يلح على تأكيد حقيقة فنية مؤداها أن موسيقية القصيدة إنما تأخذ في النبض خلال عملية تشكيل هيكلها العام لتبدو كعمل موحد^(١)

فحين جاء دور الشاعر عبد الصبور ، لينصّب من نفسه ناقدًا ، يقرأ شعرنا العربى القديم قراءة جديدة ، لم يغب عن باله ، فاعلية دور الموسيقى في اختياره نماذج الشعرية القديمة (كما فعل مندور في اختياره لنماذجه في « الشعر المصرى بعد شوق ») مما يتصل ببدائيات هذا البحث ، حيث قررنا أن من وظيفة الناقد الأدبى قديماً ، إجادة فن قراءة الشعر ، قراءة تنفذ بالناقد إلى ما وراء المعانى المسطحة^(٢) : « وهذا موضع - كما يقول عبد القاهر - فى غمابة "اللفظ" ، لا يرين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر ، وخلقى حركته التى هى كالتخلص ، وكتمسرى النفس فى النفس »^(٣) وهذا بدوره أيضاً يقفنا عند السبب الذى حدا بعبد الصبور ناقدًا - على سبيل المثال - أن يختار قصيدة البخترى فى وصف الدّيب والتى منها :

عوى لم أقمى فارتجرت فهجته	فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد
فأوحرتة خرقاء تحسب ريشها	على كوكب ينقض ، والليل مسودّ
فما ازداد إلا جرأة وصرامة	وأيقنت أن الأمر منه هو الجد
فأتبعها أخرى ، فأضللت نصلها	بحيث يكون اللب والرعب والحق
فخر ، وقد أوردته منهّل الردى	على ظمأ ، لو أنه عذب الورد

وبإدراك تأملنا وترجيّعنا للألفاظ التى حوتها هذه الأبيات ، وحسن إصاحتنا -

(١) د. محمد النوبى / كتاب : « الشعر الجديد / معهد الدراسات العربية العالية / جامعة الدول العربية بالقاهرة سنة ١٩٦٤ ص ٢١ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني / أسرار البلاغة - تحقيق هـ. رتر / مطبعة وزارة المعارف سنة ١٩٥٤ استانبول . ص ٢٨٣

بوسيلة « الخيال السمعى » التى قال بها إليوت - إلى رنين الكلمات ، بكل ذلك يمكن لحاسة الشاعر الناقد عبد الصبور أن تلتقط تردد « حرف العين » خلال هذا الموقف ، والتى هى « حرف حلقى » يوحى بتتابع تكراره صوتياً^(١) خلال ألفاظ هذا الموقف ، بالتحفز ، والرغبة فى الانتقام والولوج فى الدم (عوى / أقعى / الرعد / فأتبعها / الرعب)

فالعواء هو الصياح المحدود ، والإقعاء هو الجلوس على الأليتين ونصب الفخذين ، والارتجاج هو الصوت المتتابع للرعد ، والإبحار هو الطعن بالرمح فى الفم والخرقاء هى الريح الشديدة الهبوب ، وإضلال النصل هو تغييبه فى جسد الضحية وهكذا لو جمعنا حركة هذه الألفاظ ، مع جرسها لأحسنا بتأثيرها العميق المباشر فى نزعاتنا

ولما كان هم الشاعر الباحثرى ، غير منصرف إلى المدلول المنطقى المحدود للكلام فإن صدق تمثله فنيا للموقف - حيث يواجه الإنسان الوحش - هو الذى دفعه إلى اختيار هذه الألفاظ السابقة ، اختياراً يحقق به إيجاد هذه الصورة المتميزة من الصراع ، بين الإنسان والوحش ، والتى يبدو فيها الوحش أقل افتراساً من الإنسان الذى يتحفز مجمعا ليه (أى ذكاه) - مع رعبه من الموت وحفده - مما يجعل طعنته برمحه للدئب طعنة غائرة حيث يضل نصلها فى جسد الوحش المسكين أمام هذا الوحش الكبير (الإنسان) . فسيطرة الشاعر الباحثرى على ألفاظه الشعرية ، هى فى حقيقتها سيطرته على التجربة^(٢) التى أراد نقلها إلينا ،

(١) يقول ريتشاردز ... « لا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح ، وإن ذلك العدد الكبير من النقاد الذين حاولوا تحليل آثار القطع الأدبية إلى ١ تتألف منه من حروف ساكنة ومتحركة ، إنما كانوا يقومون بعملية مسلية لحسب ... ولا يحدد الصوت ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف التى يدخل فيها هذا الصوت . هذه التوقعات جميعاً مرتبط بعضها ببعض الآخر ارتباطاً وثيقاً . والكلمة الناجحة هى التى تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعاً فى نفس الوقت ... فالصوت فى معظم الحالات ، هو مفتاح التأثيرات الأخرى فى الشعر »

(انظر « روسترهورها ملتون / الشعر والتأمل / ترجمة د. محمد مصطفى بدوى / المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ط ١ سنة ١٩٦٣ ص ٩٣ ، ص ٩٤)

(٢) آى . إيه . ريتشاردز / العلم والشعر / ترجمة د. محمد مصطفى بدوى / سلسلة الألف كتاب (٢٥٦) مكتبة الانجلو المصرية ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢

والتي حفزت عبد الصبور - شاعراً ناقداً - إلى استكشاف مقومات فنية في هذه المقطوعة الشعرية الممتلئة بحيوية مصدرها ما فيها من حركة ناتجة عن الصراع بين الوحش والإنسان ، مدركاً بحسه الشاعري النقدي أن سر عملية الإبداع الشعري تجسد في كثير من مقومات هذا النص مما يجعله مؤهلاً - كناقد - لتحديد دقائق عملية التكوين الداخلي لتمامك أمشاج النص الشعري في كيان الشاعر ، إذ الفنان ، يلتقط خلال حياته ملايين الملايين من المرئيات ، والانطباعات والمعلومات ، كما يتولد في ذهنه ملايين الملايين من الخواطر والبوادر واللوائح ، ويشوى كل ذلك في عقله الباطن ، فما يكاد « الوارد » يهبط على الشاعر ، حتى تسارع ذاته إلى تأمل ما جمعه في العقل الباطن متغيرة من عناصره ما ينجذب نحو باطنة الشاعر المتميزة ، ويستغرق الشاعر في تأمله ، حتى ينتهي إلى حقيقة جوهرية تختبئ له ، ولا يتأذى هذا كله ، إلا بالتحام الذات بالموضوع أشبه بالتحام الذي يتم داخل فرن ، عندما تلقى فيه بضع قطع من معادن مختلفة تبغى إخراجها في تشكيل فني جديد .

وهنا تفعل الإرادة الفنية للشاعر فعلها ، فتفرض على هذه المعادن المختلفة نظاماً يحقق التوازن المطلوب في الهيكل الفني الذي ستصب فيه التجربة^(١) .

فإرادة الباحث الفنية التي فرضها على عناصر تجربته جعلته يوزع ألفاظه توزيعاً يضمن من ورائه إدارة هذا الصراع خلال موسيقى شعرية تحقق التحفز والانطلاق المتبادل بين الوحش الإنسان الوحش ، منتبهاً إلى أن الإنسان قد تغلب على الوحش الغفل حين جمع في طعنته المصوبة إلى هذا الأخير « البلب والرعب والحق » . تلك هي الحقيقة الجوهرية التي توصل إليها الباحث من خلال تشكيكه الفني ، ألا وهي أن الإنسان لا يتصرف تصرف الحيوان المتوحش ، بل هو متوحش في ذاته ، يضمن له التغلب على أشد الوحوش ولوفاً في الدماء ، ولو كان الذئب نفسه .

وهكذا ربما استطعنا من خلال التحليل السابق ، استكشاف النبض الفني التلويقي ، الذي أغرى الشاعر الناقد عبد الصبور بانتقاء مثل هذه المقطوعة

(١) صلاح عبد الصبور / حياى في الشعر / دار العودة سنة ١٩٦٩ من ص ١٧ إلى ص ٢٠

الشعرية التي يبدو منها تحقيقه - لما تمدد في لاواعيته الشعرية ناقدا - قول إليوت :
« إن الناقد الممتاز ينبغي له أن يجمع إلى الحساسية الممتازة سعة الاطلاع على
الشعر »^(١)

وهنا حول ما ذكره « إليوت » عن « سعة الاطلاع على الشعر » نرى عبد
الصبور في قراءته الجديدة لشعرنا القديم ، يلمس ما في بعض مقطوعاته من ملامح
يمكن إطلاق اسم « الدراما » عليها تجوزا لما تصوره من موقف « متوتر » ، وإن
كانت لم تستوف كل مقومات « الدراما »

و « التوتر » الذي أقصده هو ما يقول به « س . وداوسن » من حيث إنه
الرغبة في الإعراب عن الإحساس بأن حالة ما ، قد تتحول في أية لحظة إلى شيء
متأزم ، إذ إن أى عمل فنى ، يمكن إدراكه بفهم العلاقات المتداخلة بين أجزائه ،
وفي « الدراما » تكون العلاقة المتميزة بين الأجزاء علاقة توتر^(٢) وهذا التوتر
خاصية تميز الكثير من مواقف الشعر العربى القديم^(٣)

(١) د. مصطفى سويف / دراسات نفسية في الفن / مطبوعات القاهرة / مطبعة أطلس ط ١ سنة ١٩٨٣
ص ٢٩

(٢) س. وداوسن / الدراما والدرامية / ترجمة جعفر صادق الخليلي / منشورات عويدات / بيروت وباريس
ط ١ سنة ١٩٨٠ العدد رقم (١٤٩) من سلسلة « بدى علما » ص ٤٨
- وانظر كذلك مفهوم التوتر في القصيدة والمسرحية والرواية : د. مجدى وهبة / معجم مصطلحات الأدب /
مكتبة لبنان / بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٥٦٤

(٣) من مثل موقف : السمو آل بن عاديء من الحارث الغساني الذي جاء يطلب من السموئل أمرا يصعب
عليه (أى السمو آل) تنفيذه ، ألا وهو ، الغدر بعهد لأمريء القيس ولا يفوت الحارث أن يتصيد صغيرا
من أبناء السموئل مهددا إياه بقتل هذا الولد ، إن لم يرضخ لما يريده ، ويسلمه الأسلحة التي اختزنها عنده
أمرؤ القيس وهكذا زج بالسموئل في موقف صور الأعشى ما فيه من توتر قائلا :

أقتل ابنك صبيرا أو نجى بها طوعا فأنكر هنا أى إنكار
وشك غير قليل ثم قال له اقتل أسيرك لأنى مانع جارى

وكذلك موقف قطرى بن الفجاءة من نفسه حين أحس منها التخاذل والخوف من الأبطال في المعركة قائلا
لها :

أقول لها وقد طارت شعاعا من الأبطال ويحك لن تراعى
فإنك لو سألت بقاء يوم على الأجل الذى لك لم تطاع ،
فصيرا فى مجال الموت صبيرا فما نيل الخلود تستطيع

ولا يفوتنا موقف المتنبي من وصف الحمى إذ يصور خوفه من تحقيق وعدها في زيارته قائلا : =

(والتوتر هو النسيج الذى يبنى عليه الصراع فى الفن الدرامى)^(١) ، وهذا - كما نجيل إلى - هو الذى حدا بالناقد عبد الصبور ، إلى الوقوع على بعض التماذج التى تميزت بهذا الملمح الدرامى « التوتر » من مثل قطعة البحترى فى وصف الذئب ، والتى سقت الإشارة إليها ، وكذلك اختياره من رائية عمر بن أبى ربيعة : « أمن آل نعم أنت غاد فمبكر ... » هذه المجموعة من الأبيات :

فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت مصابيح شبت بالعشاء وأنور
وغاب قمير كنت أهوى غيوبه وروح رعيان ونوم سمر
ونخفض عنى الصوت أقبلت مشة الـ حباب وشخصى خشية الحى أزور^(٢)

هذا الحس النقدى الذى دفع عبد الصبور إلى اختيار مثل هذه التماذج التى رأبنا فيها ملمح التوتر الدرامى ، هو نفس الحس الذى قبع فى باطن لاواعيته شاعرا دراميا - نزل قصائده من أمثال « شفق زهران » و « إلى أول جندي رفع العلم فى سيناء » ومهد الطريق أمامه ليلج ميدان المسرح الشعرى ، بادئا « بمأساة الحلاج » منتها إلى « بعد أن يموت الملك » .

أراقب وقتها من غير شوق مراقبــــــــــــــــة المشوق المستهام
وإذا أردنا موقفا مستفيضا فى إيضاح هذا التوتر من خلال تصوير الصراع من أجل البقاء ، فليكن لنا لبيد خير شاهد فى معلقته ، خاصة حالة التوتر التى كانت عليها البقرة المسبوعة فى صفيها ، وفق ما جاء بكتاب أسنادى الدكتور محمد زكى العشماوى « قضايا النقد الأدبى والبلاغة » من ص ١٥٩ إلى ص ١٧٧ والناطقة | اللبائى بصور قلق نفسه خوفا من بطش النعمان من المنذر به عاكسا هذا الارتياح حين يصور حال نفسه بحال الثور الوحشى المطارد من قوى الطبيعة ولا يرحمه الصيادون بل هم أيضا - مع الطبيعة القاسية - | يلاحقوه :

فارتاع من صوت كلاب فبات له طوع الشوامت من خوف ومن صرد
(١) انظر تفصيل ذلك عند : « لاجوس إنجرى » / فن كتابة المسرحية / ترجمة درهنى خشبة الناشر مكتبة الأنجلو المصرية ط ١ سنة ١٩٦٢ ص ٢٤٢ ، ص ٢٤٣
(٢) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم / ص ٨١
- ولو أنتى كب أزحو من الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور أن يبدأ أبياته - استكمالا لعنصر التوتر الدرامى - من قول عمر :

بت رقيبا للرفاق على شفا أحاذر منهم من يطوف وأنظر
إلهم متى يستمكن النوم منهم ولـ مجلس لولا اللباسة أوعر
وبانت قلوصى بالعراء ورحلها لطارق ليل أو لمن جاء معور
(ديوان عمر بن أبى ربيعة / الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ (كتاب التراث رقم ٢) ص ٦٥)

وهنا يتعين علينا أن نقر في شأن الشاعر الناقد عبد الصبور بأمر هو من صميم وظيفة الناقد الأدبي المتجدد - كما قال بذلك إليوت -^(١) ألا وهو وعيه بضرورة الرؤية الشاملة للتراث الأدبي ، والإقدام على قراءته قراءة صحيحة ، تجلو عنه صداً العصور القديمة ، وتخلق منه تراثاً معاصراً ، يتجاوب مع معارفنا ومواقفنا وأحاسيسنا^(٢)

ولنقف الآن حتى نستبين - في تركيز - ما جاء به عبد الصبور من خلال استقراء كتاباته النقدية ، واستشفاف ما رأيناه متصلاً بصميم وظيفة الناقد ، إذا كان في بداية أمره شاعراً .

ويمكن إجمال ذلك فيما يلي .:

أ - الناقد يتبع فن الشاعر بالشرح والتفسير والتحليل ، حتى يعين من يريد اكتشاف ثمرات الشعر ، على إحسان تلوقه .

ولن تتوافر للناقد هذه الخبرة ، إلا من خلال إدراكه الخاص المدرب ، لما يسميه عبد الصبور « بالوارد » ساعة عملية الخلق الشعري ، والتي من شأنها ، أن تجلو أمام بصيرة الناقد ، خبايا التذوق البلاغي للفظة الشعرية في سياقات حيواتها المتجددة .

ب - استحصاء الناقد ، في تراثه الشعري ، وذلك بمعاودة قراءة هذا التراث « قراءة ثانية » ، تتيح لهذا الموروث الشعري ، أن يتجدد ، بمروره من خلال قنوات الروافد الثقافية المتعددة ، التي تحصل عليها الناقد .

(١) قال إليوت ... « إن الماضي لا نحيا إلا بمقدار حياته فينا نحن ، ... وإن إدراك الحاضر للماضي يفوق في عمقه وفي مداه إدراك الماضي لنفسه »

د. محمد النويهي / قضية الشعر الجديد / معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٦٤ ص ٦٥ ، ص ٦٦

(٢) صلاح عبد الصبور / حياقي في الشعر ص ١١١

- وانظر د. إبراهيم عبد الرحمن محمد بحث بعنوان « نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور » ، عرض وتفسير « مجلة فصول / المجلد الثاني / العدد الأول / أكتوبر سنة ١٩٨١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ص

وبذلك يمكن للقديم ، أن ينبض نبضا معاصرا ، كاشفا عن قدر من الحقيقة الإنسانية ، المتمثلة في الصوت المتميز للشاعر ، وهو يتكلم مستعينا بمختلف القيم الفنية .

ج - وعى الناقد بالمهارات الفنية ، التي تسهم في تحديد ملامح التشكيل للعملية الشعرية ، وعلى وجه الخصوص ، مهارة سيطرة الشاعر - من خلال تجربته - على كلماته التي يبعث فيها شحنات ، ذات طاقات مؤثرة ، من شأنها ، أن تخلق لغة جديدة ، تميز الشاعر الخلاق ، وتجعله مقتدرا على الجسارة اللغوية - التي قال بها إليوت ، واجتذبت إليها عبد الصبور شاعرا ناقدًا - والتي تتجسم في أن يقود الشاعر اللغة ، لا تقوده اللغة ، مفرزا أنساقا وسياقات جديدة ، يتوافر فيها الجمال الفني .

د - الجسارة في تشكيل اللغة لدى كثير من الشعراء القدامى والمعاصرين ، كشفت - بطول الممارسة للتجربة الشعرية - أمام من يماثلون عبد الصبور (شعراء نقادا) عن لون من « الدراما » نتيجة التوتر الذي يحدثه « نظم اللغة الشعرية » نظما ، يحرك الصورة الشعرية ، ويجعلها تؤثر في بقية عناصر تشكيل القصيدة ، فيبدو شكل من الصراع الدرامي ، وإن بدا أوليا ، إلا أنه ينبىء عن ملمح نقدي لا يقوى على التوصل إليه سوى فئة من النقاد أوتو مقدرة على التشكيل الشعرى قبل أن يدلوا بآرائهم النقدية

ثانيا - أدونيس (على أحمد سعيد)

إذا كان عبد الصبور قد قال بأن التراث ليس تركة جامدة ، ولكنه حياة متجددة من خلال معاصرنا لهذه التركة ، فإن أدونيس - بعد قراءاته للشعر القديم - يرى أن « الشاعر العربي الحديث ، قد يدع ما يتنافى شكلا ومضمونا مع ما أبدعه أسلافه ويظل إبداعه عربيا ، بل الأكثر ، لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقا ، إلا إذا اختلف عن أسلافه ، فكل إبداع اختلاف . ومن هذه الزوايا يمكن القول : ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث ، هو الذي يكون غريبا عن التراث ، بل إن الشاعر لا يتأصل في لغته إلا إذا كان بمعنى ما ، غريبا عنها »^(١) .

هكذا يعلق « أدونيس » على رحلته الشعرية الخاصة متخذا منها - في صراعه مع الأنماط المكانية للألفاظ بصورتها التراثية عند أسلافه ومعاصريه - مبدأ نقديا ، يحاول به أن يتصيد من اللاشعور حقائق^(٢) يحس هو وحده وجودها في ذاته إحساس فنان - متبذ لرتابة تناول التراث الشعري - فيفسرها على أن تصاغ

(١) أدونيس - الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ج٣ - دار العودة / بيروت ط٢ سنة ١٩٧٩ ص ٢٣٠

(٢) ... يقول أدونيس :

هنا هنا | منفى
أعيش في عيني
أكل من عيني
أحيا ، أقضى العمر في انتظار
| سفينة تعانق الوجود
تغوص للقرار
كأنها تعلم أو تحار

(د. محمد مصطفى بلوى - مختارات من الشعر الحديث - دار النهار بيروت سنة ١٩٦٩ ص ١٨٤ من قصيدة « أدونيس » (ريشة الغراب)

تقاليد نقدية -- كثيرا ما تتذبذب^(١) - ناقلا إياها - إلى مجال الشعور الواعي
نقديا - في كتبه : « مقدمة للشعر العربي ، زمن الشعر ، ثم الثابت والمتحول .

إن قضية الشاعر الناقد « أدونيس » هي : « أن الفنان الحديث يحس بأن
القوى التي تهدد حرمة ترداد كل يوم ، ولذلك يزداد تلهفه إلى الحرية ،
والخاحه عليها إنه لا يخل في سبيل ذلك بشيء ، ولا تعز عليه تضحية ، ولو
أدى به الأمر إلى تحطيم الواقع وإعادة النظر في كل المقدمات ، والانفصام عن
التراث أو معاداته ، إنه لم يعد يجد الراحة والأطمئنان في الواقع التاريخي أو
الموضوعي المحيط به ، ولا عاد يشعر بقربه ، من حقيقة عالية كانت تطل على
أسلافه وترعاهم ، ولذلك راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويدع
بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية مملكة تعتمد أن تعان العدا على
كل ما هو مألوف ، وتناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات
والأطمئنان »^(٢) .

يقول « أدونيس » في قصيدته : « ليس لك اختيار »

ماذا ، إذن تهدم وجه الأرض

ترسم وجهها آخرًا سواه ،

ماذا ، إذن ليس لك اختيار

غير طريق النار

غير جحيم الرفض

حين تكون الأرض

مقصلة خرساء أو إله^(٣)

(١) وهذا ما يجعل د. محمد مصطفى بلوى يقول عنه في ممارسته للنقد ...

« Like his Poetry his criticism does not make easy reading »

نفس ترجم السابق « لعل ما » الإحلية التي كتبها د. بلوى ص ٣٥ XXXV

وجعل أيضا « بيل سليمان » سبعة قائلا : « النقد الرئقي الأدبي »

(بيل سليمان مساهمة في نقد الأدب دار الطليعة بيروت ط ١ سنة ١٩٨٣ ص ١٨)

(٢) د. عا الفها مكافى نوره اسم الحديث من « بولير » إلى العصر الحاضر ط ١ القاهرة المنة
عامه للنكاح سنة ١٩٧٢ ص ٣١٤ (الدراسة)

(٣) د. محمد مصطفى بلوى : « الشعر العربي الحديث » ص ١٨٧

هكذا « أدونيس » الشاعر الناقد ، جاء ليغير وجه الأرض ، جاء « لرسم وجهها آخر ، آخراً سواه » . وهو يعنى - بعد أن قلب عينيه في الموروث « بنوعياته » خاصة الشعر - أنه ما من سبيل أمامه « غير جحيم الرفض » متخطياً ظواهر الأشياء إلى ما وراءها ، فاتحاً دروباً إلى ذلك العالم الخفى وراء العالم الظاهر ، مهتدياً إلى هذا « الماورائى » بإقامة علاقة جديدة مع اللغة « إذ لم تعد هذه اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين ، وإنما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وبين فضاء الأبعاد التى يتطلع إليها »^(١) حتى ولو أدى الأمر بالشاعر إلى الاغتراب الذى استكشفه « أدونيس » - الناقد المغترب فى لغته الشعرية - عند المتنبى ... « لقد خلق المتنبى طبيعة كاملة من الكلمات فى مستوى طموحه : ترج ، تتقدم ، تجرف ، تهجم ، تقهر ، تتخطى ، كأنها جواب كيانه الداخلى وامتداده وتكاملته ... فهو روح جاشحة ، تياهة تتلاقى فيها أطراف الدنيا ، إنه وحيد ، بل الوحيد ، فوحده قدر محتوم لأن الإنسان « خليل » نفسه^(٢) ، كل منفرد وحيد . كل وجود خلّاق وحيد »^(٣)

أقول « زوجة أدونيس » (خالدة سعيد) ... « إن اللغة هى طقس الشاعر الخاص ، مغامرته الخاصة فى البحث عن الحقيقة ، لذلك تكون لها خصوصية الحلم والتجربة ... »^(٤)

(١) أدونيس - مقدمة للشعر العربى - دار العودة ط ٢ بيروت سنة ١٩٧٩ ص ١٢٥ وتقول « روجة أدونيس » الناقدة « خالدة سعيد » عن شعر زوجها والترجمة الإنجليزية للدكتور محمد مصطفى بلوى : «This is the Poetry of a Journey in the continents of the interior where the self is in a constant mystical night Journey, moving to and fro between the regions of the body and those of the soul. Yet, although Adunis even here does not lose sight of his people and their plight, there is no doubt that he is now moving to a much more solipsistic universe and that his language is becoming increasingly obscure.

«Acritical Introduction to MODERN ARABIC POETRY»

P.238

(٢) خلّيك أنت لامن قلت خلّى وإن كثر التجمل والكلام

(٣) أدونيس - مقدمة للشعر العربى - ص ٥٦

(٤) د. خالدة سعيد - حركية الإناءع - دار العودة ط ٢ سنة ١٩٨٢ / بيروت ص ١٢٧

فزوجة « أدونيس » - من خلا : شاعرا - وهو من خلال شعره ناقدا ، يريان أن موهبة الشاعر في اختياره لغة خاصة به ، تسير تجربته بكل ما فيها^(١) من تناقض وغنى وتوتر ... « لغة جديدة لا يدرى النحويون عنها شيئا » كما يقول « أبو اللينير »

ولأن الشعر الجديد رؤيا متجددة ، وهى بطبيعتها - كما يقول « أدونيس » تمثل قفزة خارج المفهومات السائدة ،^(٢) فإنه يبدو مبهما ، قلقا ، غير منطقي تتداخل فيه الصور والمشاعر والرموز ، لهذا يفترض في الشاعر المعاصر أن يخضع شعره | « لتركيبة » جديدة وأسلوب جديد في الرؤية والأداء محاولا النفاذ إلى أعماق الواقع ، بفضل الخلق الجديد المستمر للغة ، محققا هذا الخلق الجديد ، بتحطيم النسق اللغوي التقليدي ، وتكسير قواعده ، وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام

يقول أدونيس : ... « اللغة الشعرية ، أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم ، إنها وسيلة استبطان واكتشاف . ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك ، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق .. إنها تيار تحولات يغمرنا بإيجائه وإيقاعه وبعده ، هذه اللغة فعل ، نواة حركة ، خزان طاقات . والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة »^(٣)

ويردد نفس مضمون الكلام السابق مُلِحاً على « أن للكلمة عادة معنى مباشراً ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق ، لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها ، أن تزخر بأكثر مما تعد به ، وأن تشير إلى أكثر مما تقول . فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضة محكما لفكرة أو موضوعا عاما ، ولكنها رحم لخصب جديد . ثم إن اللغة ليست كيانا مطلقا ، بل عليها أن تخضع

(١) د. عبد الغفار مكاوي ثورة الشعر الحديث ص ١٢٣

(٢) أدونيس : زمن الشعر -

(٣) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ص ٧٩ ، ويعلق د. زكي نجيب محمود على استخدام أدونيس للغة الشعرية : « أدوانه : « أغاني مهيار الدمشقي » قائلا : « هو يشيع في نفسك حالة من الثورة والتمرد والرفض » د. زكي نجيب محمود - مع الشعراء - دار الشروق ط سنة ١٩٧٨ ص ٨٧ - بيروت

لحقيقتنا التي نجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً ...»^(١)

إن « أدونيس » الناقد (وهو قبل ذلك شاعر مجرب) يرى أن من وظيفته أن يكتشف باستمرار في الشاعر ، حرصه على أن يتجدد دوماً من خلال تحميل اللغة (وهي الرحم الخصب كما سبق أن قال) جدة متمردة من خلال : سياقاتها التي تعجل على تحطيم اللغة القديمة . (أليس هذا النقد ظلاً لعبد القاهر في نظرية النظم ؟) لتكسر قواعدها المألوفة الرتيبة ، محلة التنافر والتعارض والغرابة ، محل التجانس والتناسق والنظام .

يقول « أدونيس » على لسان « مهيار الدمشقي » في « أغاني مهيار الدمشقي » ... « وصوتي

هذيان المغير
يكسر عكاز الأغاني
ويقلع الأبجدية »^(٢)

فهذا « الهذيان » في صوت الشاعر ، الذي يكسر « عكاز الأغاني » ، إنما هو « هذيان رصين »^(٣) إذ شعوره بأن العالم من حوله يتفتت ويتلاشى جعل من واجبه « أن يترك للغة جموحها لتبنى هذا العالم وتهدمه على هواها »^(٤) . فهذا الجموح الذي يعنيه « أدونيس » ، هو التمرد الذي يبدو جلياً في التركيبة الجديدة لأبرز صور المجاز ، ألا وهي « الاستعارة » التي سبق أن قلنا عنها ، إنها عماد

(١) أدونيس - مقدمة للشعر العربي ص ١٢٧ .. ويقول عبد الكريم الخطيب : .. « والكلمة وإن كان لها مدلول تواضع عليه أهل اللغة التي تنسب إليها هذه الكلمة ، إلا أن هذا المدلول ، ليست مصبوبة به في قالب حامد لا تخرج عنه ، بل هو بحيث يتسع إلى أبعد الحدود ، فيكون عالماً رحباً فسيحاً ، وبضيق إلى أقصى غاية ... فيكون مجرد « كلمة » مصورة من حروف »

(٢) عبد الكريم الخطيب - الإعجاز في دراسات السابقين - دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت - ط ٢ سنة ١٩٧٥ ص ٢٤٩)

(٣) د. خالدة سعيد - حركية الإبداع - ص ١١٣

(٤) أدونيس - مقدمة للشعر العربي ص ٦٠

(٤) أدونيس - ديوان الشعر العربي - الكتاب الأول - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت ط ١ سنة ١٩٦٤ ص ١١ ، ص ١٢

قوى من عمد وظيفة التناول التدوقي النقدي بين القدماء والمحدثين (انظر خامسا من مقومات وظيفة الناقد الباب الأول هذا البحث)

فحين يريد التمرد على « تقليدية » الصياغة الشعرية السلفية نجده « يقلع الأبدية » فهو يعنى بهذا التعبير الاستعارى أن ما توارثه أدباؤنا الشعراء من « أبدية » لقنوها ، وأخذوا في ترداد صياغتها ، هذه الأبدية أصبحت لا توائم شاعرا معاصرا ، وهو الرفض لما يمكن أن يفرض عليه من « كل ثقافة هي بطبيعتها دائرية (حلقة مفرغة) ذروة التقدم فيها هي طقس العودة الدائمة إلى الماضي » معيدة تركيب هذا القديم عاملة على إحيائه^(١) فهو لا شك سيعمل من جانبه على أن « يقلع » هذه الأبدية المسترسخة بجذورها في باطن التعبير السلفى الشعرى

ولعل في كلمة « يقلع » ما يوحى في صوتية مقطعها الحلقين « يَّ / لَع » بما يشبه الاشتزاز الذى هو أشبه بصوت من يتقيا شيئا خاصة في توالى الصوت للحرفين « ق - غ » وهذا هو الدافع الحقيقى الذى تأدى « بأدونيس » إلى مثل هذا التمرد الاستعارى لأنه - وقد وجد نفسه محاطا بخضم مملوء بكل غث ، ومجتمع لا يسير بالسرعة نفسها التى يسير فيها الشاعر - هذا الشاعر لو لم يكن مستشعرا في نفسه من الفردية والأصالة ما ينبهه إلى تفاهة كل ذلك ، وإلى ضرورة التمرد عليه ، ما استطاع أن يكون صوتا للتمرد (الخلاق) فهو يرى :
« كل شعر معاصر ليس فيه غضب العصر نملة عرجاء »
على حد قول « نزار قباني » .

فمحاولة « أدونيس » إزالة التناقض بين شهرته الأليمة ، الضاحجة بمضامين فكره وتمرده ، وبين مقتضى العيش في زمن لا هو يتحمله ، ولا زمن يتحمله ، جعلت غربته النفسية ، ألح عليه مما نظن ، فحاول الانتقام لكرامته بحلم لغوى مدهش ، يبقى على انتقامه خيا على الألسنة ، مادامت اللغة الشعرية قد أمكنته

(١) أدونيس ، الثابت والمتحول / ج٢ « تأصيل الأصول » - ط٢ دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩ ص

من هذا اللعب الباهر^(١)

إن « أدونيس » ناقد يرى أن أهم وظيفة للناقد ، هي البحث لدى الشاعر عن اللغة الجديدة^(٢) ، هذه اللغة التي تفجأ القارئ محدثة لديه ما يشبه الصدمة - وهي ما اصطلح عليها في الشعر الجديد منذ عهد « بودلير » وتابعه في ذلك « السرياليون » فأسموها بالإذهال ويذهب زعيمهم « أندريه بریتون » إلى حد القول بأن الشعر إنما هو « إعلان احتجاج » أو كما يقول « سان جون بيرس » - الذي تأثر به « أدونيس » أكثر من غيره (كما يقول د . محمد مصطفى بدوي)^(٣) : « إن ترف الشذوذ » هو أول مواد السلوك الأدبي ، ذلك أن هذه

(١) سحر إبراهيم جبرا - منابع الرؤيا ط ١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٧٩ ص ١٢٨ ، ص ٣٣ . ولعل خليل حاوي قد عبّر في قصيدته « ضباب وبروق » من ديوانه (يبادر الجوع) خير تعبير عن فجعة الشاعر المعاصر في عصره المتحير ، فما كان منه إلا أن حاول الانتقام بلغته الصادمة :
أنت يامس غورت

في جوفه الرؤيا وغصت

فاستحالت حمرة ملتهمة

تلك رؤيا اختنقت

في الكلمة

حين ثارت ، وتحدث

لعنة ما برحت تشتد

من جيل لجيل

لعنة الأرض الغني المرمية

(ريتا عوض - أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ سنة ١٩٧٦ ص

٧٠ ، ص ٧٣)

(٢) وإلى مثل تلك اللغة ما قرره « أنسي الحاج » في مقدمته لديوانه المسمى « لن » عن قصيدة النثر أن ...
في كل شاعر مخترع لغة .

(أنسي الحاج « لن » - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط ٢ سنة ١٩٨٢ بيروت ص

٢)

M. BADAWI: A critical introduction to MODERN ARABIC POETRY Page. (٣)

ولقد جاء ثبت الكتب التي ألفها ، أو وضعها « أدونيس » في مقدمة كتابه « صدمة الحداثة » - من « الثابت والمتحول » ، أن الشاعر الناقد « أدونيس » قد ترجم لسان جون بيرس أعماله الشعرية الكاملة بالمعنونة باسم :

١ - منارات - وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق سنة ١٩٧٦

٢ - منفى - وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق سنة ١٩٧٨

اللغة الجديدة ، لم تحرص منذ عهد « الرومانتيكية » على شيء حرصها على الاحتجاج ... فالاهتمام بالأسلوب وحده ، قد أصبح هدفا في ذاته يخفى وراءه المعنى والباعث والمضمون «^(١)

ومن هذا المنطلق المحتج ، فإن « أدونيس » الناقد قد وضع مقياسا - في قراءته المعاصرة « لديوان الشعر العربي » وهي المجموعة التي اختارها من الشعر العربي القديم - مؤداه « أن للشاعر الذي يقع اختياره (أي أدونيس) لنتاج من شعره ، شيئا فيه صوت خاص به دون غيره من حيث طريقة التعبير ، ومدى تجاوزها مع القيم الشعرية المعاصرة ، والموائمة لفهم أدونيس الخاص للشعر «^(٢)

ولهذا فإن أبا تمام بعامة ، يعتبر عند ناقدنا - وهو الشاعر المتمرد يعتبر رمزا للخروج على « عمود الشعر » العربي متمثلا هذا الخروج في المعنى الغير المؤلف ، وفي الغموض ، وفي الصورة الشعرية الغير المؤلفه وأهم من هذا كله استخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة ، أي « نقل اللفظ عن معناه المعروف » لأن أفخر الشعر - في رأى أبنى اسحاق الصائبي أحد المدافعين عن نهج أبنى تمام - ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه «^(٣)

(١) د. عبد الغفار مكاوي - ثورة الشعر الحديث - ج١ (الدراسة) ص ٢٤٤

(٢) أدونيس - ديوان الشعر العربي - ص ١٤ ، ص ١٥

(٣) أدونيس - زمن الشعر - ص ٣١ . وإلى مثل ذلك أشار الدكتور مصطفى ناصف معلقا على بيت أبنى تمام :

رغم الفياق بعدما كان حقة رعاها ، وماء الروض ينهل ساكبه

فيقه : ... « منا نجد أبا تمام وعنى الموقف "عربى" . ولكن هذا الوعي يعنى أنه كشف إمكانات لم تكن واضحة أمام كثيرين . حينما نقول إن الجمل رعى الفياق نكون قد قصدنا أن الجمل عاش بفضل هلاك (المرعى) . وحينئذ يأتي أبو تمام فيرى أن مثل هذا المعنى يحمل نوعا من المفارقة ، أى أن هناك صراعا بين الجمل والفياق . حياة أحدهما هلاك للآخر ، ولا يمكن أن تستقيم حياة الجمل والفياق معا . حينما قال أبو تمام هذا البيت غير فهمنا للعبارة أو الموقف القديم ...

... الموقف القديم - تعطل وينشغل باستمرار ولا يلبث على حال ... يجب أن نقول إن الموقف الجديد هو ضرب من السر الكامن في الموقف القديم ، الموقف القديم في حالة حمل مستمر . هو إمكانات لا وجود لها تنزل عن الصورة الجديدة أو التحققات الكثيرة الفردية التي نسميها مبتكرة أو مقلوبة أو نائرة

(د. مصطفى ناصف - نظرية المعنى في النقد العربي - دار الأندلس / بيروت ط ٢ سنة ١٩٨١

ص ١٠٦ ، ص ١٠٧)

ويحيل إلى أن المقصود من تعبير أي اسحاق بقوله : « ما غمض قلم يعطك غرضه إلا بعد ملاحظة منه » أن مدارس الشعر ، وملايسته أمر « صعب - كما يقول الخطيئة - طويل سلمه » وأن الناقد صاحب الدربة ذا الثقافات المتعددة المتجددة ، هو الأقدر على مسايرة رؤيا الشاعر مهما خيل للبعض ممن يحترفون النقد - دون معايشة وملايسته - أنها غامضة^(١) وأن ما رمى به شعر أي تمام من أحد هؤلاء قصيري الرؤية النقدية من أن شعره غامض ، ما هو إلا قصور في درجة حسن الناقد وثقافته

وهذا يجب أن نتفهم موقف أي تمام ممن قال له « ياأبا تمام لم تقول ما لا يفهم » ؟ ورد أي تمام عليه : « ولم لا تفهم ما يقال ١٢ » يجب أن ندرك ما وراء جملة السائل ، ونستشعر بحسنا النقدي ما وراء رد أي تمام ، لأن الشعر رؤيا خارج حدود المفهومات السائدة ، وهذه الرؤيا الجديدة يظنها التقليديون غموضا « نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ (السلفي) لعلاقة الدال بالمدلول وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطبعا بأن أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحا ، ودعا إلى فوضى - أي إلى ما لا يفهم - لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده هذا - أي في إحلاله لإحتمالية المعنى ، محل يقينيته - مبدأ أساسيا من مبادئ الشعر . وإذا كانت الكيمياء كما يعرفها « جابر بن حيان » إعطاء الأجسام أصباغا لم تكن

(١) انظر رد الدكتور / « عبد القادر الرباعي » على مقال الدكتور « أحمد مطلوب » الذي رأى في خروج الأول عن السنن التقليدي للنقد بتطبيق مقاييس نقدية معاصرة لدراسة « الصورة في شعر أي تمام » - رأى أن هذا أمرا لا يجوز .

فكان دفاع الرباعي عن رأيه : .. « بأنه يمكن للمقاييس النقدية أن تتطور عبر العصور . وتطورها يعني تعزيز الموجود منها ، أو الإتيان بما يخالفه أو يتناقض معه .. ذلك أن لغة النقد عقلية تتأثر بالتقدم الذي يطرأ على العقل ، ويمده بوسائل علمية جديدة تعمق إدراكه للعلاقات التي تقوم بين الأشياء ، أو تعينه على اكتشاف علاقات فنية جديدة أو تمنحه قدرة أكبر على تفسير حركة الروح الكامنة خلف كل علاقة في كل نص شعري

ودلل الرباعي على صواب منهجه التجديدي بأن ذلك لم يكن بدعا في عالم التناول النقدي للتراث القديم بمقاييس نقدية معاصرة ، إذ لا يخفى على الدكتور مطلوب (الذي انتقد منهج الرباعي) الثورة في المصطلحات التي أحدثها كل من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني بفضل اتصاليهما المفيد بكتب أرسطو وغيره ... (دكتور عبد القادر ياغي مقال بعنوان « محاور حول الصورة الفنية في شعر أي تمام » مجلة « البيان »

الكويتية عدد ٢١٢ ديسمبر سنة ١٩٨٣ صفحة ١٢٦ ، ص ١٤٠)

لها » ، فإن بداية كيمياء الشعر هي ، « إعطاء الكلمة معنى لم يكن لها » .
وهذا ما فعله أبو تمام ^(١)

هكذا يعلق « أدونيس » - ناقدًا - على تركيبة الشعر عند أبي تمام ، مما لا شك يعود بنا إلى سيطرة فكرة « نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم على لواعيته النقدية ^(٢) » وما هو - أيضا - عائد بنا إلى العنصر (ثانيا) من مقومات وظيفة الناقد من الباب الأول من هذا البحث ، حيث توظيف اللفظ بوضعه في بنيات متغايرات يفرض عليه أن يولد من لغة العمل الأدبي لغة ثانية بفضل وعيه لرمزية التركيبة اللغوية لدى الشاعر إذ القصيدة بنية لغوية من نوع متميز (انظر ثالثا من مقومات وظيفة الناقد من الباب الأول من هذا البحث) وليس هذا التمايز في بنية القصيدة اللغوية ، إلا موجها قويا يشير إلى أثر عبد القاهر - بلاغيا معتزلا - في فكر « أدونيس » النقدي ، إذ إنه رأى فيما قدمه المعتزلة - من إبراز للمجاز والتوكيد على أوليته - رأى ضالته اللغوية الشعرية الضبابية ، التي توارقها شاعرا ناقدًا

فالمعتزلة ينفون كل تشبيه وتجسيم . « والمجاز - كما يقول « أدونيس » - هو الشكل الشعري للتأويل الذي هو العدول عن المعنى الأصلي للفظ أو عن معناه الظاهر . وهكذا أكد الاعتزال البحث عن المعنى الآخر للألفاظ ، عن معناها المباشرة ، لا المباشر القريب ، ومن هنا فتح المجاز مجال التخيل متخطيا بذلك مسألة الصدق والكذب ... معطيا أبعادا جديدة غنية للمعنى وللتعبير في آن ^(٣)

(١) أدونيس - الثالث - المتحول (ج ٢ ص ١١٨ ، ص ١١٩ ، ص ١٢٠)
(٢) وهو ما جعل « أدونيس » يفسر « السرقات » التي امتلأ بها النقد العربي القديم جهلا من رجالات البلاغة القدماء أنهم لم يفهموا أن كل إناء للمعنى .. « فليس للمعنى كيان مستقل ، إنه متداخل في اللغة بحيث يمكن القول ، إن شدة التعبير هو المعنى ، فحين يتغير شكل التعبير يتغير المعنى حتما . وهكذا يتغير المقياس الذي يجب أن يعتمد في الكشف عن السرقة . إنه المقياس الذي لا يستند إلى المعنى ، فحين يغير شكل التعبير يتغير المعنى حتما . وهكذا ، يغير المقياس الذي يجب أن يعتمد في الكشف عن السرقة . إنه المقياس الذي لا يستند إلى المعنى . بل يستند على العكس ، إلى طريقة التعبير »

انظر - بوس - الثالث - المتحول - ج ٢ ص ١٩٢)

(٣) أ ب - الثالث - المتحول - ج ٢ ص ١١٩ ، ... « وتقودنا قضية التأويل ... إلى دراسة مفاهيم اللغة عن اللغات المختلفة ... مما قد ينير لنا كثيرا من المضللات في كتب البلاغيين واللغويين القدماء كما أنه يمكن أن يفيد في بلورة كثير من المفاهيم النقدية والبلاغية في التراث »
(د. نصر حامد أبو زيد - فلسفة التأويل - دار البعثة ط ١ سنة ١٩٨٣ / بيروت ص ١٧)

ويُفسر « أدونيس » هذه الأبعاد الجديدة الغنية ... « بأن المعنى في المجاز احتمالي ، لأنه يولد المعاني ولا يتلقاها ، وإذا كان المعنى احتماليا ، فإن لكل شيء عددا لا نهاية له من المعاني . وهذا يكشف عن أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف من الأشياء إلا صورا »^(١)

ويستشهد على توطيد فكرته عن إيحائيات المجاز التي لا نهاية لها بأبيات أبي نواس معبرا عن فنه الشعري :

غير أني قائل ما أتاني من ظنوني ، مكذب للعيان
أخذ نفسي بتأليف شيء واحد في اللفظ ، شتى للمعاني
قائم في الوهم حتى إذا ما رمت معي المكان
فكأنني تابع حسن شيء من أمامي ليس بالمستبان

« فخاصية المجاز - كما يشير « أدونيس » - هي أن يصرف الانتباه عن الحرف ، وعن الظاهر ، إلى الروح والباطن ، إنه يهيئنا دائما لمستقبل جديد آخر ويغرينا بالمغامرة والرجاء ، متغلبا عن بطء الزمن ، واعداء بأن مصيرنا الحر الفرح هو في هذا المجيء الذي لا ينتهي »^(٢)

وإذا كان « المجاز - وهو الفن البلاغي المستمر خلال عملية التناول النقدي قديما ومعا صرا - من إبداع المعتزلة الذين منهم عبد القاهر ، فلا عجب أن جعل « أدونيس » شاعره الأمثل - في تنوع دلالات شعره واختزانه إمكانات من المعاني ... بحسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطها بالحدس الشعري »^(٣) - لا عجب أن يكون ذلك الشاعر أبا تمام ولا يخفى أن أبا تمام قد أبدع « أهم شعره في مناخ اعتزالي واضح ، ساد منذ تولى المأمون ، وامتد حتى نهاية عهد الواثق ، وبين هذين العهدين ، وفي رجاله الذين تأثروا بالاعتزال ، كتب أبو تمام أهم قصائده ،

(١) أدونيس - الثابت والمتحول - ج ٢ ص ١١٩

(٢) نفس المراجع ص ١٢٠ ، ويقول « أدونيس » عن لغة الشعر المتمردة عند أبي نواس : ... « فكل صورة رمز ، والكلمة جزء من حركة النفس ، ومن حركة الشيء ، وهكذا يخلق الشاعر عالما سحريا يسيطر فيه على الأشياء والأخلاق والعادات » (نفس المرجع ص ١١٢)

(٣) « أدونيس » - مقدمة للشعر العربي ص ١٢٨

وتعرف ، فضلا عن فكر المعتزلة إلى فكر أول فيلسوف عربي ، وأول شارح .
لكتاب الشعر الأرسطي وهو الكندي الذي عاصر أبا تمام في النشاط ، بل نقده
في مجلس المعتصم «^(١)»

هكذا وافق أبو تمام - شاعرا مغربا في لغته الشعرية - مزاج الشاعر الناقد
المغرب (في شبه إحالة وغموض) « أدونيس » .

وإذا كان أبو تمام قد عاصر الاعتزال ورجالاته - وهم بالدرجة الأولى
مثقفون - فإن الناقد « أدونيس » ليعيد إلينا - في استحسانه لمنهج أبي تمام في
الصياغة الشعرية المثقفة - ما سبق أن فوهنا به عند عبد الصبور ناقدنا (تلميذا
للملهم T. S. ELIOT) من ضرورة أن يكون الناقد مثقفا . فعدم فهم شعر أبي
تمام - في رأى « أدونيس » - « لا يعود إلى إغرابه ، بل يعود إلى ما في شعر أبي
تمام من ثقافة واسعة في الشعر وروايته ، وفي الفلسفة ، وبأنه أوجد في شعره تآلفا
بين المعنى الفلسفى غير العربى ، واللفظ العربى ، وهذا الثقل الثقافى^(٢) في
استحصاد أبى تمام شاعرا ، يجعل من الصعوبة بمكان - على قارئ شعر أبى تمام
والقليل الدربة والممارسة - أن يفهم شعره أو يستحسنه^(٣) مما يقوده إلى الاعتقاد
بعلية « الغموض » على نتاجه ، وهذا « الغموض » مرده عند الشاعر الناقد
« أدونيس » إلى أن موهبة أبى تمام ، ليست موهبة التوالد الانفعالى للمعاني
والأشيلة والمشاعر وإنما هي موهبة « تدعمها ثقافة النظر ، والاختيار ، والمؤالفة ،

١) أد. جابر - شعور - بحث بعنوان: « تعاريف الحداثة » مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب
- القاهرة - المجلد الأول - العدد الأول أكتوبر سنة ١٩٨٠ من ٨٣

(٢) وأنا أعنى بالثقل الثقافى هنا عند أبى تمام - إلى جانب تجديده - ما عرف باسم « الفحولة الشعراء » وهو
كتاب للأصمعى ، والفحولة هنا بمعنى الطاقة وشاعر فحل يضارعها في الإنجليزية تعبير « ENERGETIC »
(POET) وقد جاء عند ابن رشيق في كتابه « العمدة » على لسان الأصمعى ... « لا يصير الشاعر في
عريض الشعر ولا حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعالي وتداول في مسامحة الألفاظ ...
وأن يعد علم العروض ليكن ميزانا على قوله ، والنحو يصلح به لسانه ولحججه إغرابه أو أنساب وأيام الناس
لسمعه بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم »

(أدونيس - الثابت والمتحول - ج ٢ ص ٤٢)

(٣) أدونيس - الثابت والمتحول - ج ٢ ص ١٨٨

والتركيب : ثقافة العمل ، فنيا ، بالأذن والعين والذاكرة والقلب والجلد ، ثقافة السفر في الماضي والحاضر والمستقبل «^(١) وكل ذلك تأدى بأى تمام - إلى خلق لغة جديدة مغايرة للغة الحياة الشعرية التى سادت عصره ، ومن هنا غموضه الفنى شاعرا .

وتسيطر الثقافة الفرنسية على تعبيرات « أدونيس » النقدية فيعلق على غموض « ألى تمام » شاعرا « بأنه غموض غير معتم ، بل شفاف يصح وصفه بما قاله « كوكتو » عن مالارميه : « غامض كاللاس » . كل شاعر كبير هو بالضرورة غامض^(٢) غموضا ماسيا « بينما الغموض عند « أدونيس » شاعرا مبعثه حالة

(١) أدونيس مقدمة للشعر العربى - ص ٤٥ . وهنا نخبرنا ما قاله حازم القرطاجنى عن مقدرة الشاعر البارع لى رؤيته أبعده مما نرى ، والتى تمكنه من اكتشاف التناسب بين الأشياء خاصة ، وبالتالي صياغتها لى علاقات جديدة ... « لقوى النفوس تفاضل فى ملاحظة الجهة النبوية فى نسبة معنى إلى معنى والتنبه إليها » (حازم القرطاجنى - منهاج البلغاء - ص ٤٤)

(٢) أدونيس الثابت والمتحول - ص ٢٠٤ ، وعن مثل هذا الغموض الفنى فى العمل الأدبى جاء

Dictionary of Literary Terms

By HARRY SHAW

عن كلمة غموض (Opaque) -

« ... difficult to grasp and interpret ... Every great work of literature is to some degree opaque in that it provide a wealth of meanings on different levels, all of them subject to different understandings and interpretations » McGRAW-HILL BOOK COMPANY, NEWYORK, 1977

وقد نشأت فى إيطاليا منذ حوالى ثلاثين عاما حركة أدبية راحت تادى بالغموض فى الشعر الحديث حتى سميت بحركة الغموض والإلغاز Hermetism-ermetismo وكان من بين ممثليها الشعراء « بونمبيلي » و « مونتالي » (الذى ترجم أشعار « إليوت » إلى الإيطالية) وسابا ، و « إنجارتى » وكوازيمودو . وقد تأثرت هذه الحركة بشعراء البارناسية والرمزية فى القرن التاسع عشر (راسبو - مالارميه - فاليري) فراحت تسعى إلى تأكيد طابع الغموض والسحر والأسرار فى الشعر وتقديم نغمة الكلمة وقيمتها الشعرية على معناها ...

... وبعد « أنجارتى » أحد أعلام هذه الحركة - مثالا واضحا لطابع الغموض الذى ذكرناه منذ لحظة ، إذ شعره يتميز بالتركيز الشديد . فالكلمة كما يقول بنفسه ، وكما كانت عند مالارميه ، هى شق أو صدع قصير للصمت . إنها شلرة مبتورة ، تقف وحيدة مرتعشة بين عالم الأسرار الذى لا تكاد تلامسه ، وبين الصمت والسكون اللذين لا يلبثان أن يطبقا عليها .. والواقع أن الشعر الحديث يلقى على اللغة مهمة عسيرة وغريبة ألا وهى أن تفصح عن المعنى وتخفيه فى آن واحد ، فالغموض يوشك أن يصبح مبدأ جماليا عاما لهذا الشعر ... فالقوى الكامنة فى القصيدة ، أو فى اللغة التى كتبت بها ، لا تنتهى بمجرد الفراغ من تأليفها ، بل تطلق طاقات جديدة فى نفس الشاعر والمتلقى ، وهى طاقات تظل كامنة فى لغة القصيدة دون أن يعرف الشاعر عنها شيئا

الخواء أو الضياع (Emptiness) التي سيطرت على مجموعة شعراء مجلة « شعر » اللبنانية التي رأت في الثقافة العربية - من خلال عقلية أصحابها - جموداً يجب التمرد^(١) عليه ، وتجاوزه إلى ثقافة أكثر تحمراً وإبداعاً ، ولم تجد إلا الشعر مؤثلاً لها - وهو ديوان العرب - لتطلق منه صيحاتها بالتمرد خاصة في لغته التي وقف « أدونيس » معظم مجموعاته الشعرية ، ومهاور كتبه النقدية (زمن الشعر / مقدمة للشعر العربي / الثابت والمتحول) على المنافحة عن حيويتها (أعنى اللغة) التي افتقدتها - وظلت سادراً فيها حاضراً غاية في الاتحطاط - منذ سقوط بغداد تحت سنانك خيل « هولاكو »^(٢)

والواقع أن استمساك « أدونيس » بالتقاط وتركيز القول النقدي على الشعراء - الذين يسيطر الغموض الماسي الكثير الإيحاء في معظم أشعارهم - مبعثه (في رأيي) تأثيره بما قال به علماء اللغة المحدثون حول « الأسلوبية » التي كان الدكتور مندور أول من وجه إليها حاسة نقادنا الشعراء ، وشعرائنا النقاد خاصة عند « سوسير »^(٣)

فما دام غموض شعر أي تمام في لغته - كما يرى « أدونيس » - هو غموض
 من ثرى كثير الإشعاعات الموحية^(٤) (وهو ما ترمى إليه حركة الغموض في الشعر
 د. عبد الغفار مكاوي - ثورة الشعر الحديث من بديل إلى العصر الحاضر - ح ١٠ صفحات ٢٦٨ ،
 ٢٦٩ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧)

(١) قول « أدونيس » : « وإنسان الذي يهرب من مجتمع قسوى ، يشعر أنه ميت قبل موته الطبيعي . فإذا تمرد أو ار ، لا يشتر أنه يفقد شيئاً ، بل على العكس يشعر أنه يتحرك ويحيا - وكذلك يشعر أنه يربح الحياة نفسه حتى حين يموت (أدونيس - الثابت والمتحول ح ٢ ص ١١٤)

(٢) د. محمد مصطفى بدوي : A critical Introduction to MODERN ARABIC POETRY :
 صفحات ٢٣٤ ، ٢٣٥

(٣) انظر هذا البحث محمد مندور ناقداً

(٤) هذه الإشعاعات الإيحائية تأتي في الغالب من الطاقات الحسية التي تزخر بها اللغة أعنى من الإيقاع والصوت ، وقد تأتي من تلك المعاني واللغات التي توحى بها الكلمة أو تقع على حدودها ، أو تحدثها^١ . بين الكلمات بطريقة شاذة غير مألوقة ، مثل هذا الشعر الذي يعتمد على سحر اللغة وإيحائها ، يزيد من سلطان الكلمة ، ويجعلها أصل الفعل الشعري ، وأول أسبابه ، إنه لا يعتبر العالم حقيقة واقعة ، بل الكلمة وحدها هي الواقع بالنسبة إليه ...

الحديث كما نوهنا في حاشية رقم (٢) ص ١٨٧ (فإن تحليل « أدونيس » لما وراء هذا الغموض تحليلًا لغويًا^(١) يصلنا بلون من النقد الأدبي ، يعد نهجا من

= ويرى « إدجار آلان بو » أن يصمم الشاعر قصيدته مبتدئا بقوة النغم اللغوي أو الطاقة الصوتية السابقة على المعنى ، فإذا تم له ذلك ، استطاع أن يضيف عليها المعنى الذي سيظل على الدوام شيئا ثانويا « (د. عبد الغفار مكاوي ثورة الشعر الحديث - ص ٢٧١ ، ص ٢٧٢)

(١) بقول « أدونيس » : ... آخذ مثلا آخر يقول الأفوه الأودي :

وترى الطير على آثارنا رأى عين ، ثقة أن ستار

أفتبعه النابغة بقوله :

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم عضائب طير عتدى بعصائب
أجواح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غالب

ويقول أبو تمام :

وقد ظلت عقبان أعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل
أقامت مع الريمات حتى كأنها من الجيش إلا أنها لم تقاقل

نحن هنا أمام معنى ابتكره الأفوه الأودي ، وهو الكناية عن انتصار قبيلته بتتبع الطير آثارها لتأكل من قتل أعدائها ، فالطير لا تعقل تحس بفريزتها ، أن قبيلته هي المنتصرة ، ولذلك تتبعها . وفي هذا إشارة إلى تفوق قبيلته ، تفوقا مطلقا بدهيا ، على أعدائها

ولم يزد النابغة شيئا ، بل اكتفى بصياغة المعنى ، صياغة أكثر حركية وأشد وضوحا ...
لكن أبا تمام حلل المعنى وحوله ، فأعطى بعدا جديدا ، لم يكن موجودا عند الأفوه الأودي ومن تابعه . وهذا ما يظهر في طريقة تعبيوه ، فقد خلق تزاوجا بين « عقبان الأعلام » و « عقبان الطير » ، وجعل من هذه الأخيرة ظلا للأولى ومع أنها ظل ، أى منفصلة عن الجيشين ، فإنها كانت متصلة به لانغماسها في دماء القتلى ، حتى إنها بدت جزءا آخر من الجيش . لكنه الجزء الذي يأكل ولا يقاقل . وهكذا ينتج « معنى » جديد « أغنى بكثير من « المعنى » الأول .

فأبو تمام لم يستعد المعنى الأول ... وإنما أعاد خلقه من جديد ، وهذا يعني أنه غيّر ، فصار معنى جديدا أضف إلى ذلك أن تحويل المعنى نتيجة لتحويل اللفظ عن معناه الأصلي : فلأعلام عقبان ، والعقبان ظل ، وهى تنهل ، وتقيم مع الرايات المتحركة . فتمة مزج بين اللغة والأشياء والأعمال يحيد باللغة عما وضعت له أصلا .

(أدونيس -- الثابت والمتحول - ج ٢ ص ١٩٣ / ص ١٩٤)

ويقول « أدونيس » في مكان آخر من نفس المرجع تعليقا على قصيدة « الربيع » لأبي تمام ... :
« الكلمة عند أبي تمام مادة صوتية ، فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الإيقاع . إنها بنية عضوية تصل بنيويها بين ذات الشاعر ، وأشياء العالم ... » (ص ١١٦ من « الثابت والمتحول » ج ٢)
ويقول أيضا في موضع ثالث من المرجع نفسه ... « ولئن حافظ أبو تمام على الشكل الخارجي لبنية القصيدة التقليدية ، فلقد غير نواته الأساسية : الكلمة وغير علاقات الكلمة الصوتية والدلالية » (ص ١١٧ من « الثابت والمتحول » ج ٢)

مناهج الأسلوبية .

وهذا النهج قوامه « التحليل المفصل للعمل الأدبي جزءا جزءا لمعرفة العلاقة التي تربط بين الأجزاء جميعها ، والحكم عليه (أى العمل الأدبي) مستندا إلى معايير ثلاثة هي : الاكتفاء الذاتي من حيث الدلالة ، ووحدة الصنع ، والتعقيد العضوي لتركيب الأثر الأدبي »^(١)

وهذا يعيد إلى ذاكرتنا النقدية ما قال به « تشومسكى » عن البنية العميقة والبنية السطحية في نظريته عن « النحو التحويلي » ... « فلما كانت اللغة لانهاية فيما تنتج من جمل رغم « انحصار » مادتها الصوتية ، فإن هذا النحو يهتم أيضا بدراسة النظام الأساسي الذي تتولد به قوانين البنية العميقة قبل تحويلها إلى كلام على السطح . والذي لا شك فيه أن الاهتمام بالجانب الداخلي للغة لابد أن يعتمد على عدد من « الافتراضات » الأساسية التي تكون البنية العميقة للغة . وهو شيء يذكرنا بتأكيد « تشومسكى » على الجانب الحدسي « Intuitive » في العمل اللغوي »^(٢) فهذا الغموض الماسي - يوفق ما يقوله « أدونيس » عن لغة أبى تمام الشعرية - يوحى بإشعاعات لانهاية^(٣) نتيجة تعقد التجربة الشعرية ، مما

(١) انظر : د. مجدى وهبة - معجم مصطلحات الأدب / ص ١٥٦ وانظر أيضا

EXPLICATION : تحت كلمة Dictionary of Literary Terms, HARRY SHAW

«In such explication, a critic concentrates on language, style, and the interrelations of parts to the whole so as to make plain the meaning and the Symbolism of the text (P. 150.)

١٠٠ ، د. عبده "اجحى - النحو العربى والدر الحديث - دار النهضة العربية سنة ١٩٧٩ ص ١٢٤ ، ص ١٢٥ / بيروت

١٠٠ ر أيضا . د. زكريا ابراهيم - مشكلة "نة - مكتبة مصر سنة ١٩٧٥ ص ٧١ ، ص ٧٢

(٣) يقول « أدونيس » : « أخذنا مثلا ثالثا ، يقول مسلم بن الوليد :

لا يستطيع يزيد من طبيعته

عن المروعة والمعروف إحجاما

ويقول أبو تمام ، أخذنا هذا المعنى كما يرى الأمدى :

تعود بسط الكف حتى لا

دعاها لقبض لم تحيه أنامله

والسب لأول ليس شعرا ، إنما هو تقرير بارد مباشر . ذلك أن مسلم بن الوليد ، يتقل الفكرة كما هي ، ولا يصح عليها من الشعر إلا الوزن ، أما أبو تمام ، فيعبر بصورة شعرية ، أى أنه يوحى بأن مملوحه كريم فطرة . حتى إن الكرم طبعى فيه ، كما لو أنه يتنفس ويمشي ، وكل تعبير بالصورة ، يفتح أفق الحساسية والتأمل ، بحيث لا يعود المعنى شيئا محمدا متنها ، وإنما يصبح شيئا يتفتح أو يتسع وسع الحساسية والتأمل (أدونيس - الثابت والمتحول - ص ١٩٤)

يدفع « أدونيس » إلى الاهتمام بالجانب الروحي الداخلى الفنى فى لغة أبى تمام ،
ليكشف ما وراء بنيتها العميقة من مهارة فى الصياغة اللغوية الفنية وهنا مصدر
« الحداثة » فى شعره تلك « الحداثة » التى كان الصولى - فى رأى أدونيس -
أول من ألمح إليها .

يقول « أدونيس » بعد ألبا عدد نوعيات من يقدحون فى شعر أبى تمام إما
حقدا ، وإما جهلا ١٠٠٠ :

« بعد هذا ينتقل الصولى إلى الكلام على « الحداثة » بحيث يمكن اعتبار ما
كتبه أول بيان عن الحداثة »^(١)

ويضع « أدونيس » النقاط الرئيسية التى دار حولها مفهوم الصولى للحداثة فى
شعر أبى تمام على الصلورة الآتية :

١ - العلاقة بين القديم والحديث

٢ - نشوء لغة شعرية جديدة

٣ - مقياس الشعر

٤ - الجودة البادية أو معنى النقد^(٢)

وأهم ما يلفت نظرنا فى هذه النقاط الممثلة للحداثة فى شعر أبى تمام - والتى
فى جملتها تعد مدار وظيفة « أدونيس » فى تأسيس نقده حول مفهوم
« الحداثة »^(٣) العنصران الثانى والثالث .

(١) أدونيس الثابت والمتحول ج ٢ ص ١٧٨

(٢) أدونيس - الثابت والمتحول ج ٢ ص ١٧٨ ، ص ١٧٩

(٣) جاء بكتاب « مساهمة فى نقد النقد الأدبى » لمؤلفه « نبيل سليمان » بالحاوية رقم (١) من ص ٣٩
أن « أورهان ميسر » هو صاحب فكرة الحداثة التى ظهرت فى كتابات يوسف الخال وأدونيس وأنطون
مقدسى حيث يستشف ذلك من المقدمة التى كتبها أدونيس لكتاب « ميسر » المسمى : « سربال »
دمشق سنة ١٩٧٩ والذى أصدره اتحاد كتاب العرب بدمشق ، هنا عنا دوريات كمجلة المعرفة العدد
١٦٠ سنة ١٩٧٥ ، ومجلة الموقف الأدبى العدد ٩٨ سنة ١٩٧٩ وكلها تحوى على ما يؤكد وجهة
النظر التى جاء بها « نبيل سليمان » وفق روايته بالحاوية المذكورة

(نبيل سليمان مساهمة فى نقد النقد الأدبى دار الطليعة بيروت ط ١ سنة ١٩٨٣ ص ٣٩

« فقد ترتب على العنصر الثا - والكلام هنا « لأدونيس » - نتائج هي أن المعنى عند المحدثين صار أكثر إبداعاً^(١) ، لا من حيث تعميق المعاني القديمة وحسب ، بل أيضاً من حيث ابتكار معان جديدة لم تخطر للأوائل ...

كما ترتب أيضاً على العنصر الثالث « أن معنى الأولية قد تغير تماماً فلم يعد تابعا للقدم في الزمان ، وإنما صار تابعا لجودة الشعر ... غير أن الجودة في الوقت ذاته مرتبطة بالزمان ، فالشعر الجيد في عصر ما هو الذي يكون أكثر شبها بهذا العصر^(٢) »

يقول الصولي : « ولأن المتأخرين يجرون بروح المتقدمين ، ويصبون على قوالبهم ... وينتجعون كلامهم ، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده . وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها ، ومعاني أواماً وإليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم^(٣) »

فالحداثة - وفق تعليق أدونيس مأخوذاً عن قول « الصولي » - يمكن لنا أن نستشفها في الصياغة الشعرية الجديدة ، حتى ولو كانت كلماتها قد تدورلت في الشعر القديم ، هذا بالإضافة إلى معاشة الشاعر - خلال تجربته - لعصره ، مستكملاً صورة التعبير الشعري حين يدلى بوجهة نظره في قضايا هذا العصر الذي لاسه شعره .

من هنا بجيء « الإرادة » التي « لب » الحداثة « في كتابات « أدونيس » النقدية ، والتي خصص للحديث عنها (أعنى الحداثة) الجزء الثالث من كتابه « الثابت والمتحول » وتلمس بروزها القوي فيما أنتجه « جبران خليل جبران » الذي أكاد أحس أن « أدونيس » - شاعراً ناقداً - قد اقتضب من أقواله في الفن

(١) « الإبداع » منذ عصر النهضة إلى يومنا - يعني القدرة على إيجاد الأثر الأدبي من خلال تركيبات جديدة

(د) « لدى وهبة - معجم مصطلحات الأدب ص ٢٦١ تحت مادة ابتكار أو إبداع

(٢) أدونيس - الثابت والمتحول - ص ٢٥٩

(٣) الصولي - أخبار أبي تمام ص ١٧

- عموما - ما يتواءم تواءما كبيرا مع فكرته هو (أى أدونيس) عن نفسه حين يقول جبران : « أعرف أن لدى شيئا أقوله للعالم ، شيئا مختلفا عن أى شيء آخر »^(١)

ولعل هذا الشيء الذى يخيّل إلى « أدونيس » أنه مختلف عما سبق أن قيل ، وأن عليه أن يسوقه إلى العالم - من وراء جبران^(٢) - فى مضمار الفن القولى ، هذا الشيء هو « الابتكار والفرادة » وهما مترادفان أو كما يقول أدونيس ... « هما اسمان للخير »^(٣)

فالابتكار والفرادة والجدة هى مكونات - ما يسمى عند « أدونيس » -

(١) أدونيس الثابت والمتحول - ح ٣ (صدقة الحداثة) دار العودة / بيروت ط ٢ سنة ١٩٧٩ ص ١٩٦ ، بل إن كثيرا من الاقتباسات التى أوردها « أدونيس » فى تركيزه الحديث - مستقيضا - عن جبران من ص ١٩٨ وحتى ص ٢١١ بنفس المرجع ، ليتكشف فيها بجلاء الكثير مما سبق أن تبناه فى وظيفة الناقد عند « أدونيس » خلال حديثنا عنه فى الصفحات الماضية

(٢) ليس « أدونيس » بدع فى إعجابه ، وملابسة استشعاراته الفنية ، لجبران بل إننا نلمح تأثر « يوسف الخال » إلى حد بعيد ، معجبا بما أنتجه جبران خاصة فى كتابه « النبى » - الممثل لحجر الزاوية فى فكر أدونيس الفنى « شاعرا ناقدًا » جاعلا من الفنان فى تأثيره عبر مجتمعه موقفا أشبه بموقف « النبى » حين يأتي بما بصطدم وتقاليد الشعب المرسل إليه فيقع فى حصار « الغربة » التى تعانق « أدونيس » معانقة لا فكاك منها - هذا الكتاب نفسه ، قد نقله « يوسف الخال » إلى اللغة العربية سنة ١٩٦٨ (طبع دار العودة - بيروت) بأسلوب شاعرى . إذ « النبوة » و « الغربة » - فيما أرى - شيان يجمعان بين « الخال » وأدونيس « فى جعبة جبران الفنية المسماة « النبى » وفى دواوين « يوسف الخال » ما يحدو بنا إلى الاعتقاد فى هذه المعادلة الفنية السابقة :

ففى قصيدة « الفجر الجديد » ص ١٥ من « الأعمال الشعرية الكاملة » ليوسف الخال يقول :

«... وأحيا غريبا وفوق

منال العلى مطعمى »

ويقول « الخال » أيضا فى قصيدته « الحديقة » ص ٢٢٨ من الأعمال الشعرية الكاملة :

« صمت قلبى

تنقل رجعه الحروف »

ويقول أيضا فى قصيدته « ربايات أربع » ص ٢٥٨ من نفس الأعمال

« ونحن الذين نشأنا نشأنا

على مضض »

(يوسف الخال - الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة / بيروت ط ٢ سنة ١٩٧٩)

(٣) الثابت والمتحول ح ٣ (صدقة الحداثة) ص ١٩٧

« بالحدائثة » والتي تجعل « أ » كل شاعر شيئاً خاصاً به ، شيئاً يجعله فريداً ،
عنصراً فريداً فيه هو ينبوع نتاجه الخلاق ، وتعبيره الحق ... »^(١)

هذا القول السابق - المأخوذ عن كلام جبران في حديث له عن ميخائيل
نعيمه - هذا القول قد رده « أدونيس » غير قليل خلال دراساته النقدية ، من
مقدمته لديوان الشعر العربي ، ماراً بمقدمة للشعر العربي « و « زمن الشعر »
ووصولاً إلى « صدمة الحدائثة »^(٢)

واست بمسطيع تبرئة وجهة نظري ، من أثر لتداخل مفهوم « الحدائثة » عند
« يوسف الخال » أيضاً - لا جبران فقط - مع مفهومها عند « أدونيس »
الناقد إذ يقول « يوسف الخال » في كتابه « الحدائثة في الشعر » ... « الحدائثة
في الشعر إناء ، وخروج به على ما سلف ، وهي لا ترتبط بزمن ، فما نعتبره
اليوم حديثاً ، يصبح في يوم من الأيام قديماً ، وكل ما في الأمر أن جديداً ما ، طراً
على نظرنا إلى الأشياء ، فانعكس في تعبير غير مألوف ...

... والحدائثة في الشعر ، لا تمتاز بالضرورة على القدماء فيه ، ولكنها تفترض
بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة

... ومهما قيل في الحدائثة ، يظل القول الأهم فيها أنها ، في كل شيء لا في
الشعر وحده ، موقف كياني من الحياة في المرحلة التي لمجتازها . فهي ليست
أشكالاً يقتبسها الإنسان ، أو زياً يتزى به ، لأن المهم هو ما وراء الأشياء
والأشكال والأزياء . هذا الما وراء هو ما نسميه بالعقلية ، فإما أن تكون ذا
قلية حديثة أو لا تكون ، بمعنى أن تأخذ بالجوهر لا بالمظهر .

... والخلاصة أن الحدائثة في الشعر ، لا تعتبر مذهباً كغيره من المذاهب ، بل

(١) الثالث والمنحول ح ٣ (صدمة الحدائثة) ص ١٩٧

(٢) بل إن « أدونيس » يجمع كثيراً من المصطلحات النقدية التي تناول فيها حيوان الشعر المتمرد من أمثال
... (عظمة الشاعر تقاس في أي حيوان يمدى هدمه ص ١٩٧) ... (اللامحجود عماد الفن وروحه
ص ١٩٢) (الحكم ... رؤية حقيقية ص ٢٠١) ... (قفى العربية خلقت لغة حديثة داخل لغة قديمة
ص ٥٠) . وصلت إلى ما بلغنا من الكمال . لم ابتدع مفردات جديدة بالطبع ، بل تعابير جديدة واستعمالات
جديدة لعناصر اللغة ص ٢٠٥)

هى حركة إبداع تماشى الحياة فى تغييرها الدائم ، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر . فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التى نحيها فتبدل نظرتنا إلى الأشياء ، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفى والمألوف ... »^(١) .

(فالتعبير الغير المألوف) و (الشخصية الشعرية الجديدة ذات التجربة المعاصرة) و (الموقف الكيانى من الحياة فى المرحلة التى نجتازها) و (الماورائية للأشياء - أى المجاز بأوسع معانيه -) و (الإبداع الذى يماشى الحياة فى تغييرها الدائم) ، كلها قد مازجت الكثير - مما سبق أن أوردناه مناقشين - من موقف « أدونيس » الناقد ، حيال تناوله للنصوص قديمها - خاصة أى تمام - وحدثها - خاصة جبران -^(٢) فى تحليله لها ، ورصد ما بداخلها من « فرادة » ، عمادها لغة متفجرة « يحملها الشاعر من المعانى أكثر مما تحمل فى الأذهان ويزاوج بين شقيقاتها طلبا للتوتر والزخم والانسجام والإيقاع »^(٣) يقول « أدونيس » عن جبران « فى فرادته » أو « حدائته » : ... « إنها لا تتحدد بالطموح الكامن فى نتاجه ، بل تتحدد بتفجراته ... هذه التفجرات ، لا توحى بتغيير أشكال التفكير والتعبير وحسب ، وإنما توحى كذلك بتجديد الأسس ذاتها . فلم تعد الكتابة العربية ، بدءا منه تتأمل ذاتها فى المرايا اللفظية ، بل أصبحت تنغمس فى العذاب ، والبحث والتطلع ، ومن هنا امتلأت بالحياة وأصبح القراء الذين كانوا يغذون بالألفاظ ، يتغذون بقوة التجدد والتغيير »

(١) يوسف الخال - الحدائث فى الشعر - دار الطليعة بيروت ط سنة ١٩٧٨ صفحات ١٥ ، ١٦ ، ١٧
(٢) خصص له « أدونيس » جزءا كبيرا من كتابه « صدمة الحدائث » من ص ١٦١ الى ص ٢١١ .
(٣) يوسف الخال / الحدائث فى الشعر ص ٩٤ ويمكن أن تتبع كثيرا من عناصر الحدائث عند الخال فى نفس كتابه هذا ، مما يدعم وجهة نظرنا فى نماذجها مما يماثلها من عناصر حدائث عند « أدونيس » مثل قول « الخال » :

... الشعر لغة أو هو حياة اللغة (ص ٩٠) ... فرضت « الكلمة » فى الشعر الاقتراب من الفلسفة فى الغوص إلى أعماق الوجود ، والخروج منها برؤيا أساسية شاملة ، تتعدى الواقع والظاهر إلى الحقيقة والكنه (ص ٩١)

... صارت ثقافة الشاعر من حيث اتساعها وعمقها فى الحصار والكنه (ص ٩٢) ... فإذا كانوا شعراء حقيقيين ، تعددوا وتغيروا مع الحياة ووسائل التعبير عنها . هؤلاء هم الأهار الحاربه إلى مصبها ، لتعود إلى الأرض مطرا يبعث الخصب بعد جفاف (ص ٩٢)

ومهما حاول « أدونيس » أن - رس في نتاج المعاصرين من الشعراء ، ويفيض القول فيهم مستكشفا لما سماه بالحدائث - مثلما فعل مع جبران - ، مهما حاول ، فإن أصالة وثقل وزن هذه الحدائث ، عند محدثي الأقدمين كأبي تمام وأبي نواس ، ليشد انتباهه من جديد ، إلى استلهاهم ما في التراث من معاصرة ، وذلك حين يغنى اختتام حديثه عن « صدمة الحدائث » قائلا : ... « هكذا نرى أن لهاجس الحدائث جذورا في نتاج أبي نواس وأبي تمام ... وتغير تبعا لذلك موضوع النقد ، فلم يعد يستند إلى حقيقة ماضية ثابتة يعود إليها دائما ، إنما أصبحت الحقيقة نفسها نقدا ، وأصبحت مرادفة للتغير . وهذا ما نراه في النقد الشعري عند الصولي أولا ، وعند الجرجاني فيما بعد ... »^(١)

ويختتم « أدونيس » الناقد مفهومه للحدائث بعبارة فيها شحنة « التمرد » و « الفرادة » إذ يقول : ... « الأساس في نزعة الحدائث على الصعيد الشعري في المجتمع العربي ، تكمن في إدراك التماثل بين اللغة والعالم ، بوجهيه الظاهر والباطن ، الموضوعي والذاتي . أعنى في رفض القول بأن اللغة هبوط على العالم ، وفي القول على العكس ، بأنها انبثاق منه . أى في التوكيد على أنها إبداع أو اصطلاح 'نسائي ... »^(٢)

وبعد هذه الرحلة المتأنية - إلى حد ما - مع نتاج « أدونيس » النقدي ، لزمنا وردة متلثبة لاستجماع خاتمة ما يمكن أن يكون قد استبان لنا من فهمه ،

(١) نفس المرجع السابق ص ٢٦٦ . بليس « أدونيس » ندعا في استلهاهم المعاصرة ، من خلال التراث ، بل زميله « يوسف الخال » لتأثر هو الأسر في فهمه - لحرية الشاعر خلال تجربته - بنفس ما جاء بالتراث خاصة عند الخليل بن أحمد في تقريره مثل هذه الحرية الفنية

يقول « يوسف الخال » : ... « وللشاعر الحديث أن يستخدم الوزن التقليدي ، ولكن كإيقاع بين غيره من الإيقاعات الشعرية ، وله أن يتلاعب في اللهو الموسيقي التقليدي كما يشاء لخدمة القصيدة ... (مفهوم الحدائث / ص ٩٣)

وليس هذا الذي توصل إليه - « يوسف الخال » يعيد عن قول الخليل بن أحمد : .. « الشعراء أمراء الكلام تصرفوه أنى شاءوا ... »

(انظر هذا البحث ص في بداية الباب الأول) .

(٢) أدونيس - الثابت والمتحول - (صدمة الحدائث) ص ٣٠

لوظيفة الناقد خلال نفسه الشاعرة المغتربة من ناحية ، وعلاقة بعض مفاهيمه فيها بما يقارنها ، مما توصلنا إليه عند « عبد الصبور » بحكم كونهما شعراء نقادا . وإيجاز ذلك فيما يلي :

أولا - البحث عن الإبداع الشعري ، الذى يميز الشاعر المتفرد بطابع فى استخدامه لغة ، تنبذ رتابة الأشكال الموروثة : لتعبر عن رفض الواقع المتهرىء من ناحية ، وتقيم علاقة بين فضاء أعماقه ، وبين فضاء الأبعاد التى يتطلع إليها

ثانيا - تتبع المجاز اللغوى - وفقا للعلاقات الجديدة التى يقيمها الشاعر المبدع بين مفردات لغته - لاستكشاف السر الفنى الكامن فى المواقف الشعرية القديمة ، بما أوتى الناقد من مقدرة على توليد الرؤية الجديدة من خلال التركيبة اللغوية للمواقف القديمة ، والتى كانت سبيل « أدونيس » إلى استلهاهم ما سماه « بالحدائث » لدى أبى تمام شاعرا ، والصولى ناقدا

ثالثا - أن تتعمق دربة الناقد بالثقافات المتغايرة ، حتى يمكن لهذه الدربة المرنة المثقفة أن تميز بين مختلف الرؤى ، الغنية بالاحتمالات المجازية المتعددة ، مثل ما استكشفه « أدونيس » - الشاعر الناقد - من فنون القول الابتكارية المتفردة فى مكونات إبداع جبران الفنى

ومن خلال هذه الوظائف - التى أمكن أن نتوصل إليها - للناقد الأدبى عند « أدونيس » ، نجد سمات مشتركة بينه وبين عبد الصبور فى :

أ - القراءة الجديدة للموروث الشعري ، حتى يمكن استقطاره شيئا جديدا بالاستعانة بأساليب تذوقية معاصرة ، خلال وعى الناقد المثقف المستحصد .

ب - لفت الأنظار إلى جسارة الشاعر (عند عبد الصبور) فى تطويره اللغة الشعرية لما يمكن أن يجعلها موحية ، أو لانهاية ذات إبحاءات متعددة تصل بها إلى حد الغموض (عند أدونيس) .

ج - التشكيل الشعري الذي أجهد عبد الصبور نفسه في سبيل تبيانهِ والتدليل عليه وممارسته (شاعرا ناقدا) يكاد أن يتساوى مع الحدائث التي تشكّلت عند « أدونيس » (شاعرا ناقدا) في استرفادهما نظرية النظم لعبد القاهر ، منبعا يأخذ عنه كل منهما بقدر ما تسمح به موهبته المثقفة .

د - غلبة النزعة التحليلية اللغوية على كل منهما (ناقدا) لخبرتهما بسر اللغة الشعرية ، وتأثر لواعيتهما النقدية ، بما أشارت إليه « الأسلوبية » من ملامح ، تساعد على زيادة إدراك وعيها النقدي بمرونة اللغة في جانبها الدلالي والانفعالي اللذين يمكن عن طريقهما إثراء وظيفة الناقد مؤثرا في مواقف الآخرين ، وانفعالاتهم .

خلاصة نتائج البحث

أولاً : إن حيوية النقد - قديماً وحديثاً - رهن بشخصية الناقد ، من حيث وجوب امتلاكه طاقة التحليل التدقيق المقتنع لصناعة الشاعر في إبداع هذا الأخير لتركيبته اللغوية الموحية برؤية متجددة فأرسطو رغم حديثه عن المحاكاة - التي هي عماد تكامل العمل الفني موحداً ، لم يستطع إغفال تأثير المجاز في العبارة ، التي يتشكل من تداخلها في نظام معين ، إحداث التحول في الأفكار لدى متلقي العمل الفني غير أننا رأينا أريستوفان - وقد أخذ يعقد المقارنات بين فن الشعر عند شاعر تقليدي (إسخيولوس) ونفس الفن عند آخر تجديدي (يوروبيديس) - رأيناه يتوسع في التركيز على التعبيرات المجازية (التي قوامها استخدام الألفاظ في وضعية متغايرة معينة) كي يلفت الأنظار إلى أثر اللغة - خلال البناء الشعري - في تقويم نتاج الشعراء فكانت أوضح ما تكون عند الدكتور طه حسين ، وبشكل أكثر امتداداً وبروزاً عند تلميذه د. محمد مندور

ثانياً : يشابه الناقد الحديث - في وظيفته - الناقد القديم ، من حيث اهتمامهما بنقد اللغة ، مع ملاحظة الفروق الدقيقة في ثقافة كل منهما التي تؤثر في طريقة تناوله - ناقداً - للعمل الفني الأدبي ، مأخوذاً في الاعتبار ، تركيز معظم الدراسات النقدية المعاصرة على « الأسلوبية » في لغة الأدب .

وهنا رأينا الدكتور « محمد مندور » أول من وجه الأنظار بشكل ملحوظ إلى قيمة « المنهج النقدي اللغوي » في جعل وظيفة الناقد الأدبي أكثر التصاقاً بتركيبة النص - من حيث علاقات ألفاظه بعضها ببعض اختياراً ، وتقديماً ، وتأخيراً ، وحذفاً وتصريحاً - كي تستبين للناقد وجهة نظر خاصة متجددة من خلال تراث أمته الأدبي

موصولاً بالحاضر المتجدد^(١) ولقد تغشّى - الأسلوب السابق -
معظم نسيج كتابات مندور خاصة بحثه الدءوب عن التماسك
العضوى فى النص

وبلد يهى أن « المجاز » لم يكن بعيداً عن وعيه النقدى خلال
مدينته، تبنى الإستعانة بالمنهج اللغوى « الفيلولوجى لسوسير » فى نقد
النصوص ... « فائتراث الغربى فى العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع
وسائل النعمسين التى يعتمد إليها الخطباء والشعراء والكتاب للتأثير
فىمن يتجهون إليه بالقول ، وهو يقابل عندنا ما سماه عبد القاهر
بالنظم ، وسماه غيره بالبديع ، وضمنه بعد ذلك اسم جامع وهو
البراعة »^(٢)

وتابع « مندورا » نوعان من النقاد ، جاهدوا استكمال نهجه مطوراً لوظيفة
الناقد خلال مسارين :

أ - مسار النقاد الشعراء ممثلاً له (د. محمد مصطفى بدوى و د. محمد
ركى العشماوى) وهما ممن أحسا لدع التجربة الشعرية حيناً ما - متعمقين
أسرار عملية الإبداع الفنى تطبيقياً ، كما درساهما عند كولردج « الخيال »

(١) ... « فأجدد عن طريق اللغة ليس د. لا شكلاً ، بل هو عمل يمس المصنوع فى إعطائه أكبر قدر
ممكن من القدرة على التعبير والكشف عن كل إمكاناته »
د. حسن حنفى / التراث والتجديد / المركز العربى للدراسات والبحوث / القاهرة سنة ١٩٨٠ ص ١٢٦

(٢) د. شكرى محمد عياد بحث بعنوان « مفهوم الأسلوب فى التراث النقدى ، ومجالات البحث »
مجلة « فصول » المجلد الأول العدد الأول سنة ١٩٨٠ ص ٥٢ القاهرة
وجاء بمقاموس : Dictionary of Literary Terms By HARRY SHAW

RHETORIC

... « [In modern times, rhetoric has come to mean the art or science of literary uses of language. It is concerned with the effectiveness and general appeal of communication and with methods of achieving literary quality and vigor (P. 322) »
مراجعتها أصبحت كلمة « بلاغة » تعنى فى العصر الحديث ، فن أو علم الاستخدام الأدبى للغة ، وهى
تتبع بالتأثير ، ووسائل التوصيل المؤدية إلى الإذهار بأدبها ، تحقق شكلاً أدبياً نابضاً .

وريتشاردز « التوصيل » ، وإليوت « المعادل الموضوعى » .

وكلها تؤدي إلى مؤشر هام في وظيفة الناقد هو اليقظة إلى مهارة الشاعر فارضا إرادته الواعية لضبط ما يتزاحم عليه في لاواعيته الخلاقة أثناء التجربة . على الناقد أن يتلمس العصاراة الواحدة التي تنتظم الألفاظ والصور والإيقاعات والتي تربط كل جزء من النمل الفني بالجزء الآخر بفعل قوة الصهر التي يولدها فن الشاعر ، فيجمع بين المتناقضات في ربة واحدة (الوحدة العضوية) .

ومن هنا ، يؤتى الناقد الشاعر . بخبرته - المقدرة على تفسير الفاعلية الخاصة بكل شاعر في استعماله للغة ، معبرا عن موقف ما ، حين تتغير تجربته ولن يتحقق هذا التفسير للناقد إلا ... « بالتغلغل في العمل المنقود ، مع الاستعانة بشتى أنواع المعرفة ، التي تربط بين القديم والجديد ، بين الرمز والإدراك ، بين التقليد الحضارى والانطلاق ، وأن كل عمل فنى جديد إذا كان ذا قيمة - يحمل نقده بين طياته ، لأنه أرض جديدة تتطلب تجديد الحيلة في كشفها حسب تضاريسها هي »^(١) وهذا يقتضى من الناقد أن يكشف دوما أستار ما يخفيه المجاز

ب - مسار الشعراء النقاد ممثلا له (بصلاح عبد الصبور و « أدونيس ») وكلاهما - ممارسا مستمرا للتجربة الشعرية - قد وعى ما سبق أن أشار به مندور - المنهج « الفيلولوجى » فى النقد -- مستحصدا فى تراثه الشعرى متيحاً لهذا التراث أن يتجدد بمروره من خلال قنوات روافد الناقد الثقافية المتعددة ، متبعين للمجاز اللغوى وفقا للعلاقات الجديدة التي يقيمها الشاعر المبدع بين مفردات لغته ، ويسميا عبد الصبور « بالفسارة اللغوية » ويلقبها « أدونيس » . بالحدائة »

(١) جبرا ابراهيم جبرا - الحرية والطيفان - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط٢ سنة ١٩٧٩ بيروت ص ١٣١ ، ١٣٢

وقد غلبت - في وظيفة كل منهما ناقدا - النزعة التحليلية اللغوية ، وتأثرت لاواعيتهما النقدية بما أشارت إليه « الأسلوبية » من ملامح تساعد على زيادة إدراك وعيهما النقدي بمرونة اللغة في جانبها الدلالي والانفعالي

فالناقد المعاصر مطالب في وظيفته - وفق ما بدأه طه حسين ، وتابعه د. محمد مندور وأبناءؤه من نقاد شعراء ، وشعراء نقاد - بأن يجيد فهم تراث أسلافه ، ملحا على استلهام هذا التراث ما فيه من تجديد ، معظمه مرتبط بالدراسات النقدية حول أسلوبية لغة الأدب فيما أفضل تسميته « بالتذوق البلاغي »

ثالثا : لا شك أن من وظيفة الناقد الأدبي في القديم وفي الحديث أن يوهب حاسة التذوق ، ولا ينمي يواليها بالدربة لينمي في نفسه « الناقد المتفرد » ، والذي يصعب أن تتوافر له تلك الفرادة « حتى يكون مهينا لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة ، يجد لهما في نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، ومن إذا تصفح الكلام ، وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء »^(١)

رابعا : اقتناع الناقد بأن المقاييس النقدية تتطور عبر العصور ، وهذا يعني أن أسلوبه في النقد لابد من أن يأخذ عن القديم ، وأن يستعين - أيضا - بما يخالف هذا القديم أو يتناقض معه ، وذلك تعزيزا لرؤيته النقدية الخاصة .

فلغة النقد ، لابد لما دوما من أن ترفد نفسها بكل ما يعمق إدراك الناقد للعلاقات التي نشأت بين الأشياء ، مكتشفا ملامح فنية جديدة ، وما تمنح طريقة النقد قدرة أكبر على تفسير حركة الروح الكامنة خلف نسيج كل نص شعري .

(١) د. النماز الخرجاني دلائل الإعجاز ص ٤١٩ ، ص ٤٢٠

وبعد :

أليس ما بدأنا به بحثنا من أن صناعة البلاغة - كما قال حازم القرطاجنى - هي كالبحر الذى لم يصل أحد إلى نهايته مهما أنفق فيها من عمر ؟ ، أليس هذا القول يعنى فى مضمونه - إلى حد بعيد - ما قال به أحد النقاد الأوروبيين المعاصرين ؟ من « أن الطرق التى طورها النقاد المحدثون ، لا تعنى أكثر من خدش السطح الخارجى ، وأن أعمارهم لن تمكنهم من ذلك ؟ أليس ذلك كذلك ؟ »

| وهذا - فى رأى - يعنى أن العملية التذوقية النقدية ، لأسلوبية لغة الأدب ، مازالت موصولة الوشائج بين القديم والحديث ، تقول لنا :
« مازلتم تخدشون السطح الخارجى ، وفوق كل ذى علم علم

دكتور سامى منير

المراجع العربية للباب الثاني

- ١ - ابراهيم السامرائي (دكتور) - لغة الشعر بين جيلين
- ٢ - ابن عبد ربه - العقد الفريد ح ٥
- ٣ - ابن فارس - الصحاح
- ٤ - أحمد أحمد بدوي (دكتور) - عبد القاهر الجرجاني
- ٥ - أحمد هيكل (دكتور) - دراسات أدبية
- ٦ - أدونيس (علي أحمد سعيد) - الثابت والمتحول ١ ، ٢ ، ٣
- زمن الشعر
- مقدمة للشعر العربي
- ٧ - البدرأوى زهران (دكتور) - أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي
- ٨ - جبرا ابراهيم جبرا - الحرية والطوفان
- ينابيع الرؤيا
- ٩ - حازم القرطاجني (دكتور) - منهاج البلغاء وسراج الأدباء
- ١٠ - حسن أحمد عيسى (دكتور) - الإبداع في الفن والعلم
- ١١ - حسن حنفي (دكتور) - التراث والتجديد
- ١٢ - خالد سعيد (دكتور) - حركية الإبداع
- ١٣ - ريتا عوض - أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير
- ١٤ - زكريا ابراهيم (دكتور) - الفنان والإنسان
- مشكلة البنية
- ١٥ - زكي نجيب محمود (دكتور) - أفكار ومواقف
- في فلسفة النقد
- قشور ولباب
- قصة عقل
- مع الشعراء

- ١٦ - ساسين عساف (دكتور) الصورة الشعرية ونماذج في إبداع ألى نواس
- ١٧ - سامى منير عامر (دكتور) - ملامح وحدة القصيدة فى الشعر العربى
- ١٨ - صلاح عبد الصبور - حياتى فى الشعر - قراءة جديدة لشعرنا القديم
- ١٩ - صلاح لبكى لبنان الشاعر
- ٢٠ - الصولى - أخبار ألى تمام
- ٢١ - طه أحمد ابراهيم - تاريخ النقد الأدبى عند العرب
- ٢٢ - طه حسين (دكتور) تجديد ذكرى ألى العلاء
- ٢٣ - عبد الحى دياب (دكتور) - مع المتنبى
- ٢٤ - عبد القاهر الجرجانى - شاعرية العقاد فى الميزان
- ٢٥ - عبد الكرم الخطيب - دلائل الإعجاز
- ٢٦ - عبد المنعم تليمة (دكتور) - الإعجاز فى دراسات السابقين
- ٢٧ - عبد الواحد لؤلؤة (دكتور) - مداخل إلى علم الجمال الأدبى
- ٢٨ - عبده الراجحي (دكتور) - الأرض اليباب
- ٢٩ - عز الدين اسماعيل (دكتور) - النحو العربى والدرس الحديث
- ٣٠ - على شلق (دكتور) - الأسس الجمالية فى النقد العربى
- ٣١ - عيسى بلاطة - الفن والجمال
- ٣٢ - غالى شكرى (دكتور) - بدر شاكر السياب - حياته وشعره
- ٣٣ - فائق متي (دكتور) - محمد مندور (الناقد والمنهج)
- ٣٤ - فايز الداية (دكتور) - إليوت
- ٣٥ - محمدي وهبة (دكتور) - الجوانب الدلالية فى نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى
- معجم مصطلحات الادب
- معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب

- ٣٦ - مجموعة من الباحثين طه حسين وقضية الشعر
- ٣٧ - مجموعة من الباحثين طه حسين كما يعرفه كتاب عصره
- ٣٨ - محمد بن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء (السفر الثاني) تحقيق محمد محمود شاكر
- ٣٩ - محمد براده (دكتور) محمد مندور ، وتنظير النقد العربي
- ٤٠ - محمد خلف الله أحمد - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده
- ٤١ - محمد زكي العشماوي (دكتور) - الأدب وقيم الحياة المعاصرة - قضايا النقد الأدبي والبلاغة
- ٤٢ - محمد غنيمي هلال (دكتور) - المدخل إلى النقد الأدبي الحديث
- ٤٣ - محمد مصطفى بدوي (دكتور) - دراسات في الشعر والمسرح
- ٤٤ - محمد مندور (دكتور) - الأدب ومذاهبه - في الأدب والنقد - فن الشعر - محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثانية) - في الميزان الجديد - النقد المنهجي عند العرب - النقد والنقاد المعاصرون
- ٤٥ - محمد النويهي (دكتور) - الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه - ح ١ ، ح ٢ - قضية الشعر الجديد
- ٤٦ - محيي الدين صبحي - دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي - شعر الحقيقة (دراسة في شعر معين بيسو)
- ٤٧ - مصطفى سريوف (دكتور) - دراسات نفسية في الفن

- ٤٨ - مصطفى ناصف (دكتور) - قراءة ثانية لشعرنا القديم
 - نظرية المعنى في النقد العربى
 ٤٩ - ميشال زكريا (دكتور) - الألسنية التوليدية والتحويلية
 - الألسنية (المبادئ والأعلام)
 ٥٠ - ميشال عاصى (دكتور) - الفن والأدب
 ٥١ - نايف خرما (دكتور) - أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة
 ٥٢ - نبيل سليمان - مساهمة في نقد النقد الأدبى
 ٥٣ - نزار قبالى - ما هو الشعر ؟
 ٥٤ - نصر حامد أبو زيد (دكتور) - فلسفة التأويل
 ٥٥ - ياسين الأيوبي (دكتور) - مذاهب الأدب - معالم وانعكاسات
 ح-٢ (الرمزية)
 ٥٦ - يوسف الخال - الحداثة فى الشعر

د. سامى منير

١٩٨٤/٢/٨

الكتب المترجمة

- ١ - ابراهيم حمادة (دكتور) - «مقالات في النقد الأدبي» تأليف عدة مؤلفين
- ٢ - إحسان عباس (د) + - «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» تأليف ستانلي محمد يوسف نجم (د) هاين
- ٣ - جبرا ابراهيم جبرا - «قلعة إكسل» تأليف إدموند أولسن
- ٤ - جعفر صادق الخليلي - «الدراما والدرامية» تأليف س. و. داوسن
- ٥ - حسام الدين الخطيب - «نظرية الأدب» تأليف رينيه ويليك + أوستن (د) + محيي الدين صبحي وارين
- ٦ - دريني خشبة - «فن كتابة المسرحية» تأليف لايس إنجري
- ٧ - زكي نجيب محمود (د) - «فنون الأدب» تأليف تشارلتن
- ٨ - سامي الدروبي (د) - «المجمل في فلسفة الفن» تأليف بندتو كروتشه
- ٩ - عبد الرحمن بدوي (د) - «كتاب الشعر» لأرسطو .
- ١٠ - عبد الغفار مكاوي (د) - «ثورة الشعر في العصر الحديث» ح ١ - تأليف هوجو فريدرش
- ١١ - فهد عكّام (د) - «النقد الأدبي والعلوم الإنسانية» تأليف جان لوى كابانيس
- ١٢ - كميل قيصر | داغر - «إزرا باوند» تأليف لوريت فيزا
- ١٣ - محمد براده (د) - «درجة الصفر في الكتابة» تأليف رولان بارت
- ١٤ - محمد زكي العشماوي - «إعداد الممثل» تأليف قنسطنطين (د) + محمود مرسى أحمد ستانسلافسكي
- ١٥ - محمد مصطفى بدوي د - «الإحساس بالجمال» تأليف جورج سانتيانا - «الشعر والتأمل» تأليف | أروستريفور هاملتون - «العلم والشعر» تأليف آي. إيه. ريتشاردز - «الفكر الأدبي المعاصر» تأليف جورج واطسن - «مبادئ النقد الأدبي» تأليف ريتشاردز
- ١٦ - محيي الدين صبحي - «النقد الأدبي» ح ١، ح ٢ تأليف | ويمزات + بروكس د. سامي منير

الخميس ١٩٨٤/٢/٩

الدوريات والمجلات

- ١ - سلسلة « إقرأ » - المصرية - « ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر »
العدد رقم ٤٤٢
- ٢ - سلسلة « إقرأ » - المصرية - « في اللغة والأدب » العدد رقم ٣٣٧
- ٣ - مجلة « البيان » الكويتية عدد (٢١٣) ديسمبر سنة ١٩٨٣
- ٤ - مجلة « الدوحة » قطر عدد (٧٠) أكتوبر سنة ١٩٨١
- ٥ - مجلة « عالم الفكر » الكويتية - المجلد العاشر - العدد الرابع (يناير /
فبراير / مارس سنة ١٩٨٠)
- ٦ - مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الأول سنة ١٩٨٠
- ٧ - مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الثاني سنة ١٩٨١
- ٨ - مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الثالث سنة ١٩٨١
- ٩ - مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الرابع سنة ١٩٨١
- ١٠ - مجلة « فصول » المجلد الثاني / العدد الأول أكتوبر سنة ١٩٨٠
- ١١ - مجلة « الفيصل » السعودية العدد (٣٦) إبريل / مايو سنة ١٩٨٠
- ١٢ - مجلة « الكاتب » القاهرية العدد (٣٣) ديسمبر سنة ١٩٦٣
- ١٣ - مجلة « المجلة » القاهرية العدد (٧٧) مايو سنة ١٩٦٣
- ١٤ - مجلة « المجلة » القاهرية العدد (١٠٢) يونيو سنة ١٩٦٥ - السنة التاسعة
- ١٥ - مجلة « الفكر العربي » - بيروت - يناير / فبراير سنة ١٩٨٢ العدد (٥)

دواوين الشعر

- ١ - أبو البقاء العكبري -- التبيان في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي
- ٢ - أنسى الحاج -- « لن »
- ٣ - صلاح عبد الصبور -- الإبحار في الذاكرة
- ٤ - مجنون ليلى -- ديوان « مجنون ليلى » جمع وتحقيق عبد الستار
أحمد

- ٥ - محمد مصطفى بدوى (د) - أطلال
- رسائل من لندن
٦ - يوسف الخال - الأعمال الشعرية الكاملة

المختارات الشعرية

- ١ - أدوينس (على أحمد سعيد) - ديوان الشعر العربى
٢ - محمد مصطفى بدوى (د) - مختارات من الشعر العربى الحديث

د. سامى منير
الخميس ١٩٨٤/٢/٩

المراجع الأجنبية

- 1- Aristotle theory of Poetry and fine arts;**
By, Butcher.
- 2- The Art and Craft of Poetry;**
By, L. J. Zillman.
- 3- A critical introduction to Modern Arabic Poetry;**
By, M. M. Badawi.
- 4- Dictionary of literary terms;**
By, Harry Shaw.
- 5- The Greek and Roman critics;**
By, G. M. A. Grube.
- 6- The lion and the honeycomb;**
By, R. P. Blackmur.
- 7- The Poetic image;**
By, C. Day. Lewis.
- 8- The Theatre Experience;**
By, Edwin Wilson.
- 9- T. S. Eliot the critic;**
By, Dr. Raghukul Tilak
- 10- UNDERSTANDING POETRY;**
By, James Reeves.

الفهرس

الباب الأول

أساسات وظيفة الناقد (الوظيفة التقليدية)

الموضوع	الصفحة
مقدمة	[٥ - ١٠]

صناعة البلاغة / العبء الملقى على النقاد / الناقد
الأصيل / العمل الفني وتعدد أبعاده / تعدد وظائف
النقاد / اللغة عماد الإبداع في الأدب / تعدد
وجهات النظر المعاصرة في النقد / النقد والحوار مع
الثقافات / الناقد ذو الصوت الممتاز المسموع .

أولا - وظيفة الناقد عند أفلاطون وأرسطو [١١ - ١٣]

هل النقد مهارة ، أم تخصص علمي ؟ / المنشيد في
الماضي والناقد الحديث / المحاكاة بين أفلاطون
وأرسطو / الناقد يكتب من خلال تفاصيل العمل
الفني / العناصر الأربعة لامتلاك ناصية النقد /
الشعراء وتميزهم بحاسة تلوقية نقدية

ثانيا - النقد التطبيقي المقارن (أريستوفان والصفادع) [١٣ - ٢٠]

المحتوى النقدي لمسرحية الصفادع / ما جاء بنقد
أريستوفان لإيسخيلوس ويوروبيوس قريبا مما قال به
أرسطو عن المحاكاة / متى يعجب الناس
بالشاعر ؟ / أريستوفان ومغالطاته اللغوية في حق
السوفسطائيين / الخل والزيت ومفهوما في ترجمة
د . لويس عوض لنقد البناء الفني المسرحي اليوناني

وظيفة جل نقاد العرب القدامى / نقد أرسطو ونقد
 أريستوفان بين عبد القاهر الجرجاني وحازم
 القرطاجنى / جهود نقاد العرب فى تفهم التركيبية
 البلاغية للعبارة الشعرية / السرقات وكتاب الشعر /
 الموازنة للآمدى والتذوق الخبير المدرب / الوساطة
 للجرجاني والتذوق المصقول / عبد القاهر وفاعلية
 الألفاظ من خلال النظم / وظيفة الناقد عند عبد
 القاهر من خلال التماسك النحوى / محور التذوق فى
 دنيا الجمال / حُمِّلوا التوراة ثم لم يحملوها / تفاصيلُ
 ترجيع الصوت والتذوق الناقد / عبد القاهر ، وأثر
 وظيفة الناقد عنده فى ماجاء عنها لدى ريتشاردز
 واليوت وريفز / المعول فى وظيفة الناقد ينصب على
 طريقة معالجة الأديب للمادة اللغوية / علاقة محاكاة
 أرسطو بنظم عبد القاهر / حازم القرطاجنى
 والمحاكاة / وظيفة الناقد عند حازم والتخييل
 (المحاكاة) / دلالة الألفاظ وعلاقتها بالتخييل من
 خلال صياغة الموقف / المتنبي وصياغة الموقف / أثر
 نظم عبد القاهر فى فهم القرطاجنى للصياغة /
 وظيفة الناقد عند حازم والإبداع الفنى للتجربة
 الشعرية / حازم والتشكيل الشعرى / الخطوط العامة
 لوظيفة الناقد عند كل من أريستوفان وأرسطو
 وعبد القاهر وحازم / أثر هذه الخطوط مجتمعة فى
 الناقد المعاصر / الوعى برمزية التركيبية اللغوية
 (المجاز) وما يستتبعه .

المراجع العربية للباب الأول

[٥٤ - ٥٣]

الباب الثاني

إضافات الناقد التجديدية (الوظيفة التجديدية)

مقدمة

[٥٨ - ٥٧]

اللغة والبلاغة والتذوق / تفهم النص وتذوقه عند
التقليدين والمحدثين

أولا - د . طه حسين

[٦٢ - ٥٨]

إتقان علوم اللغة / مدارس المناهج اللغوية
المعاصرة / اهتزاز الناقد إزاء جزئيات اللغة / الطابع
الجدلي وحرية الكاتب / التركيب اللغوي وثقافة
الناقد التأثري

ثانيا - د . محمد مندور

[٩٣ - ٦٢]

الذوق النقدي المدرب ومعاناة الإبداع / الخبرة
بالشعر والأدب واللغة / استكناه موسيقى الشعر من
خلال طرق الصياغة / التفاعل البصير بين نظريات
النقد الأوروبي والثقافة النقدية العربية / التلمذة
النقدية اللغوية | التأثرية على طه حسين / تمثل منهج
عبد القاهر في دلالات علاقة الألفاظ ، وعلاقة ذلك
بالمنهج اللغوي النقدي عند سوسير / الذوق المدرب
خلال المناقشة والتعليل / التقاط التركيبية اللغوية في
سياقها الجديد / التركيب الموسيقي للقصيدة
العربية / طاقات اللغة التعبيرية وتشومسكي / تحويل
منطوقات البلاغة القديمة الى حالات من التذوق

الجمالى اللغوى الجامع لشتى الثقافات / الدعوة إلى
التمرد على الأشكال التقليدية بحثا عن مقومات فنية
جديدة / الشاعر يتمتع بطاقة غير معهودة من
السيطرة على اللغة / التمرد على اللغة لا يتم إلا باللغة
نفسها / بصيرة الناقد الشاملة بأساليب الصياغة
المتعددة المتجددة / الثقافة المستقرئة الشاملة في
تذوق ومقارنة / الوحدة العضوية والاستبطان الذاتى /
غاصبُ الرأس وصاحبُ الرأس / المجاز والعلاقة
بالمذهب الرمزي / الوعي بحياة اللفظة الأدبية خلال
السياقات / علاقة ما جاء به « مندور » بمفهوم
وظيفة الناقد قديما ومعاصرا

ثالثا — أتباع مندور « النقاد الشعراء — الشعراء النقاد » [٩٤-١٥٢]

أ — [النقاد الشعراء] تراث مندور في حقل
السلوك النقدي / مفهومي عن النقاد الشعراء ، وعن
الشعراء النقاد / محك انتقائي لهم ، إصابتهم بحرفة
القلق النقدي عند مندور / جميعهم دُفعوا إلى
مضايق الشعر / صناعة النقد التذوقى البلاغى عند
د . محمد مصطفى بدوى ، والدكتور محمد زكى
العشماوى / عرائس الخيال الشعرى عند صلاح
عبد الصبور « و أدونيس » (على أحمد سعيد) /
د . محمد مصطفى بدوى والبحث المتذوق العلمى
وراء جماليات الصياغة اللغوية الشعرية المتجددة /
استقراؤه لفضايا نقدية عند أستاذه د . طه حسين
ود . محمد مندور ، ورؤيا جديدة لمسار تلك
القضايا من خلال تيارات الثقافة المتسارعة الرافدة /
نظرية الخيال عند « كولردج » ووظيفة النقاد في

استقراء روح الشاعر السائدة خلال صور القصيدة
والفاظها / العصاراة الواحدة التى تنتظم القصيدة
بفعل قوة الصهر التى يولدها / فن الشاعر جامعا بين
المتناقضات فى ربة واحدة / إدراك د . بدوى لأسرار
عملية الإبداع الفنى تطبيقا معمليا من خلال كلام
ريتشاردز عن الإرادة الواعية لدى الشاعر التى
تضبط ما يتزاحم عليه فى الأوعيته أثناء التجربة
الشعرية / تلمسنا لصدق ذلك فى قصيدة « حلم
بالبعث » لعبد الرحمن شكرى / مقدرة الخيال
الثانوى عند « كولردج » ونظرية النظم عند
عبد القاهر تحكمها إرادة فنان يعرف أصول صنعته
الشعرية متمثلة فى سيطرته على اللغة / تمتع الناقد
بخساسية خاصة تجاه الكلمات فى القصيدة مما
يؤمله للعثور على مفتاح الدخول إلى عالم الشاعر /
الرؤية التى تحول حدثا / وقع فى نقطة من « الزمن »
إلى موقف أنسانى هو اللازمن « كولردج » ومصطفى
بدوى ، يتحققان نقديا فى نتاج عبد الصبور (إلى
أول جندى) ، حيث حقق الأخير تداخل كل من
العاطفة والإرادة نتيجة لأثر فعل الوزن الشعرى /
تبيان أثر آراء « كولردج » النقدية فى سلوك
د . بدوى ناقد / الفن الشعرى تعبير عن التجربة
الإنسانية فى صورة لغوية خاصة / الكلمات عند
الشاعر الناقد « إليوت » من أصعب وسائل التعبير
عن الجمال المنظور والجمال المسموع / الاستشعار
النقدى عند بدوى ، واستكشافه أثر الجسارة
الموسيقية عند « إليوت » فى شكل الشعر العربى

المعاصر / التعليق الشعري النقدي سلمة بارزة في مفهوم النقد عند الدكتور بدوى / أيام الخريف الحلبى كبطون الأرامل / مختارات الدكتور بدوى من الشعر العربى والشاعرية النقدية / نخط « مندور » « الشعري النقدي » فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوق » وراء مختارات د. بدوى من الشعر العربى الحديث « / الشعر الجمهورى والشعر المهموس بين مندور وبدوى يتمايز من خلال نوعية الصورة الشعرية / « الإيحاء » فى التصوير الشعرى عند بدوى وتأثره بخبرة عبد القاهر فى « التذوق » / وظيفة الاستعارة فى « فاعلية الاستعمال اللغوى » كما يراها ريتشاردز ، واستقاء بدوى لها فى نقده / اللون التعبيرى الخاص واستكشاف بدوى لما وراءه من « تغيير فى مساحات الدلالة للألفاظ » تجديدًا للاستعارة / التصوير البلاغى فى مفهوم ريتشاردز ، وعلاقته بمفهوم « التمثيل » عند عبد القاهر / المدخل النقدي لدى كل من عبد القاهر وريتشاردز وبدوى والعشماوى يتلخص فى « الموقف الانفعالى للشاعر » يرى الناقدان الشاعران [د . بدوى + د . عشماوى] ضرورة توافر « الفاعلية النقدية » التى تعنى أن يضيف الناقد شيئاً بضميئنا لما وراء النص إضاءة جديدة / كيف حقق د . بدوى هذه « الفاعلية » فى نص « الصباح الجديد » للشابى / « الفاعلية النقدية » قال بها الإمام « عبد القاهر » فى نقده التطبيقى ، واستمرت حتى ناقدتنا — عبر أساتذتهما — وصولاً إلى ماقرره « إلبوت » فى شأن

« الخيال السمعي » / ضرورة إدراك الناقد المستبصر لصلة الشاعر بالتراث الثقافي لدفع طاقاته الخلاقية ، كي يبنى شكلاً جديداً / المعادل الموضوعي حصيلة وعي « إليوت » النقدي منذ « أرسطو » حتى عصره / أثر المعادل الموضوعي في النقد التطبيقي عند د . بدوي / قراءة ما وراء التشنت الظاهري لمواقف القصيدة معلّم لوظيفة الناقد المتعدد الجذور الثقافية ، وتطبيق ذلك عند الناقد د . العشماوي ممثلاً في وحدة الصراع للقصيدة الجاهلية / « خذس » بندتو كروتشه خلال وظيفة الناقد عند تحليل الدكتور العشماوي للمواقف الشعرية في القصيدة العربية القديمة / دلائل القدرة الشعرية عند شوقي ، تكشف تفاعل التراث الشعري والنقدي قديماً وحديثاً عند الناقد الشاعر محمد زكي العشماوي / حياة التلوق النقدي لدى رجالات البلاغة أوروبيين وعرباً المتجددة / « شمولية ثقافة الناقد » عند بدوي والعشماوي — متأثرين مندوراً وإليوت — بتوظيفها في عملية التلوق الفني اللغوي بقدر محسوب / الشكلية في الأسلوب الأدبي مجسمة خلال « الأسلوبية » و « البنيوية » ، وموقف د . بدوي من هذا التيار بترجمته لكتاب جورج واطسن « الفكر الأدبي المعاصر » / حاشية عن خلاصة « الأسلوبية » وأخرى عن خلاصة « البنيوية » / النقد الجديد « الأسلوب » هو في حقيقته نقد يعتمد على البلاغة العربية القديمة / تنبيه الناقلين د . بدوي ود . عشماوي إلى تأسيس تيار من الاستشعارات النقدية المعاصرة ينتقى من الأصول البلاغية القديمة ، ما يوائم حركة

الاتجاهات النقدية الجديدة دون جنوح إلى شد أنفسهما
إلى شكل فنى واحد / خلاصة تجربة الناقدَيْن الشاعرين فى
تحديد ملامح وظيفية الناقد عند كل منهما .

[١٩٨-١٥٣]

ب - [الشعراء النقاد]

أولا - صلاح عبد الصبور

مفهوم القراءة الثانية نقديا / انسحاب هذا المفهوم على
الأعمال النقدية لطله حسين ومحمد منثور ومصطفى بدوى
ومحمد العشماوى / التأثير المستمر لامتداد الروافد الثقافية
المتجددة / اختلاف مفهوم القراءة الثانية لدى « الشعراء
النقاد » عنه لدى « النقاد الشعراء » مع إطلالة عبد
القاهر بظلاله فى النظم على « القراءات الثانية
بأنواعها » / الإحساس بالجمال الفنى يتمشى بدراسة
الحياة واللغة ووسائل الفن / عبد الصبور والقاموس الحى
المتفتح للجديد فى المعنى والصياغة / عبد الصبور ناقدا
يرقد فى باطنه الفنى « حياقي فى الشعر » / ناقد الشعر
يفتح عما بين يديه من تشكيلة للكلمات فى نمط يوزن
ويقاس / تشكيل القصيدة عند الشعراء القدماء /
« إيليويت » ودوره فى تشكيل مفهوم عبد الصبور ناقدا /
عماد التشكيل الشعرى سيطرة الشاعر على لغته حتى لو
أدت تلك السيطرة إلى ظهور لغة جديدة تُخرج على
ماتعورف عايه من نواميس النحو إلى جسارة لغوية /
قصيدة « الحزن » « » « » وجسارة عبد الصبور اللغوية / أهتمام
والجسارة البدئية / دور الموسيقى فى تشكيل « الخمس
الشعرى » / الإنسان الوحش ، والوحش الإنسان فى

تشكيل البحتري « لقصيدة الذئب » / التوازن في القصيدة بمحاذاة التوتر / استحصاء الناقد في تراث أمته الشعرى قبل الدخول في تجربة « القراءة الثانية » .

ثانياً — (أدونيس) على أحمد سعيد
الشاعر لا يتأصل في لغته إلا إذا كان بمعنى ما غربياً عنها (جسارة
إليوت اللغوية في عبد الصبور) / أدونيس الناقد يتصيد من
لأشعوره الفنى حقائق يقسرها على أن تصاغ تقاليد نقدية
مضمنه فى كتيه . مقدمة للشعر العربى ، زمن الشعر ،
الثابت والمتحول / اللغة هى مغامرة الشاعر الخاصة فى
البحث عن الحقيقة / كسر رتبة سياقات اللغة المعتادة
بالتنافر والتعارض والغرابة وعبد القاهر / الهذيان الرصين /
لغة الشعر السريالى والإذهال / الغموض الفنى وموقف أئى
تمام منه شاعرا / المجاز وإحتالية توليد المعانى بتأليف شئ
واحد فى اللفظ شتى للمعانى / الاعتزال والمجاز بالإغراب
اللغوى / الغموض الماسى فى الشعر / تشومسكى والبنية
العميقة تأكيداً للحدس الشعرى / الفرادة والحدائث والجدّة
بين « أدونيس » و « جبران » و « يوسف الخال » /
بين « تشكيل » عبد الصبور للجسارة اللغوية و
« حدائث » أدونيس فى إغربته اللغوية .

[١٩٩-٢٠٣]

٢٠٥-٢٠٨

٢٠٩

٢١٠

٢١٠-٢١١

٢١٢

خلاصة نتائج البحث

المراجع الباب الثاني

الكتب المترجمة

الدوريات والمجلات

دواوين الشعر والمختارات الشعرية

المراجع الأجنبية

١/١١٦٨٧٨

٣٧٥ قوس

دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة
الدائري : منطقة الاسكندرية ٤٢ ش سعد زغلول - ٢ ميدان التحرير (المنسيه)